

فصول

مجلة النقد الأدبي

كتابخانه مركز ابن سنان
بنیاد وایرة المعارف اسلامی



مركز تحقیقات و پژوهش های اسلامی

اتجاهات

النقد العربي الحديث

تصدر كل ثلاثة أشهر

• المجلد التاسع • العددان الثالث والرابع • فبراير ١٩٩١

٣
٤

فصول

مجلة النقد الأدبي

تصدر عن : الهيئة المصرية العامة للكتاب
رئيس مجلس الإدارة
سمير سرحان

مستشارو التحرير

زكي نجيب محمود
سهير القلماوي
شوقي ضيف
عبد الحميد يونس
عبد القادر القط
مجدى وهبة
مطفى سويف
نجيب محفوظ
يحيى حقي

رئيس التحرير

عزالدين إسماعيل

نائب رئيس التحرير

صلاح فضل

مدير التحرير

اعتدال عثمان

المشرف الفني

سعيد المسيري

السكرتارية الفنية

احمد مجاهد
عبد الناصر حسن
محمد غيث
وليد منير



مركز تقيت كويبر علوم إمدى

الاشتراكات من الخارج

من سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد - ٢٤ دولاراً للهيئات -
مضات اليها
مصاريف البريد (البلاد العربية - ما يعادل ٥ دولارات) (أمريكا
وأوروبا - ١٥ دولاراً)
ترسل الاشتراكات على العنوان التالي :

● مجلة فصول

الهيئة المصرية العامة للكتاب

شارع كوندش النيل - بولاق - القاهرة ج. م. ع.
تليفون المجلة ٧٧٥٠٠٠ - ٧٧٥١٠٩ - ٧٧٥٢٢٨ - ٧٦٥١٣٦
الإعلانات تنقل عليها مع إدارة المجلة أو مندوبيها المعتمدين

● الاسعار في البلاد العربية

الكويت دينار واحد - الخليج العربي ٢٠ ريالاً قطرياً - البحرين
٢٠٠٠ فلس - العراق دينار وربع - لبنان ٢٥٠٠
ليرة - الأردن ١٦٠٠ فلس - السعودية ٢٠ ريالاً - السودان ١٠٠
قرش - تونس ٤٠٠٠ مليم - الجزائر ٢٤ ديناراً - المغرب ٦٠
درهماً - اليمن ٤٥ ريال - ليبيا دينار وربع - الامارات ٢٠ درهم -
سلطنة عمان ٢٠٠٠ بكرة - غزة ٢٠٠ سنت -

● الاسعار في البلاد الأجنبية :

لندن ٤٠٠ بنس - نيويورك ١٥٠٠ سنت -

الاشتراكات :

الاشتراكات من الداخل

من سنة (أربعة أعداد)
ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية

- أما قبل رئيس التحرير ٤
- هذا العدد التحرير ٥
- البلاغة واللغة والمبلاغة الجديدة
- ١٣ قراءة في تراث العقاد النقدي مصطفى ناصف
- أحمد ضيف ، المحاولات الباكورة
- ٣١ في النقد الأدبي الحديث علي شلش
- النزعة الجمالية الإنسانية
- ٥٦ في نظرية حمد متطور النقدية فاروق المصغري
- القراءة النقدية النقدية من خلال الفلسفة الوضعية
- ٦٧ عند زكي نجيب محمود سامي منير حاتم
- ٨١ حكاية الإبداع ولعبة الناقد الأدبي محمد فخر أحمد
- الشعراء النقاد : تأملات في التجربة النقدية عند
- صلاح عبد الصبور ، أدونيس
- ٩١ كمال أبو ديب عبد العزيز الخفاج
- المتأخر المجهول في قراءة التراث الشعري :
- ١٠٩ البنية نموذجاً محمد الناصر العجيمي
- البنية التكوينية لـ
- ١٢١ الدراسات الأدبية في المغرب محمد حرماش
- الاتجاه النفسي لـ
- ١٣٣ دراسة الأدب وتقدمه عصام ببي
- المستأثرات العربية وقراءة النص الأدبي - قول في نقد الذات
- ١٤٩ وه مكاشفة الآخر سعد مصطوح
- ١٥٣ شهادات النقاد

● الواقع الأدبي

● تجربة نقدية

● خصائص الخطاب السردى لدى نجيب محفوظ -

- ٢٠٧ دراسة في زلزال المدق عبد الملك مرتاض

● متابعات

● الشجار الأسمن

- ٢٢١ معنى الإيقاع ، وإيقاع المعنى وليد منير

● عرض كتاب

● قراءة ، مفهوم النص

- ٢٢٧ لنصر حامد أبو زيد حسن حنفي

- ٢٣٨ مع المجلات العربية عرض : عبد الناصر حسن

● رسائل جامعية

- ٢٤٤ جدلية اللغة والحديث في الدراما عرض : وليد منير

● دور يحيى الطاهر عبد الله في القصة القصيرة

- ٢٤٧ المصرية (١٩٦٥ - ١٩٨١) عرض : حسين حمودة

● مجلة ، الطفولة (١٩٣٩ - ١٩٥٢)

- ٢٥٠ دراسة تاريخية وفنية عرض : هزاع بدر

● وثائق

● تصورات من النقد العربي الحديث (الأدب العربي المقارن)

- ٢٥٧ العنوان الأول والنص الأول (توليف وتعليق : عصام الخطيب

● الطبعة الأولى من كتاب ، شعر حافظ

- ٢٧٦ لإبراهيم عبد القادر المازني (تقديم : مدحت الجبار

● تصورات من النقد العربي الحديث

- (جنوى الشعر وحنوى النقد ١٩٣٣) تأليف : ت. م. ، إيلوت

- ٣٠٩ ترجمة : ماهر شليق فريد

(الأسلوبية الوصفية أو أسلوبية التعبير) تأليف : بيور جيو

- ٣٢٢ ترجمة : منذر عباس

- ٣٢٩ كشاف المجلد التاسع التحرير

- This Issue ترجمة : ماهر شليق فريد 3

اتجاهات النقد العربي الحديث

●● في خلال السنوات العشر الماضية نشرت مجلة « فصول » وحدها ما يناهز عشرة آلاف صفحة من القطع الأكبر . ولأنها بحمة محترمة بالنقد الأدبي فإن هذه الآلاف من الصفحات قد اشتملت على مادة تتعلق بالنقد الأدبي بصفة خاصة ، سواء ارتبطت هذه المادة بمحاور عامة نظرية صرف ، أو نظرية تطبيقية ، أو ارتبطت بتجارب نقدية ، أو عروض أو متابعات تتصل بالنقد من قريب . وهناك إجماع على أن مثل هذا القدر من الكتابات النقدية التي اشتملت عليها هذه المجلة ، والتي توشك أن تعادل ما قد ينشر في موسوعة من عشرة مجلدات ضخمة ، أو في أربعين كتاباً من متوسط حجم ما ينشر من كتب نقدية ، لم ينحلق من قبل في أي عقد مضى ، أو أي حقبة مناظرة . وسواء صح هذا التقدير أو لم يصح فإن ما ينبغي هنا هو ملاحظة هذا الطوفان من الكتابات النقدية خلال العقد الماضي ، خصوصاً إذا أخذنا في الحسبان ما نشرته المجلات الأخرى في مصر وفي الوطن العربي من كتابات ذات صبغة نقدية ، فضلاً عما أصدرته دور النشر العربية المختلفة من كتب مستقلة في هذا المجال .

هذا القدر الهائل من الكتابات النقدية العربية ، في هذه المساحة المحدودة نسبياً من الزمن ، لا يمكن أن يكون أمراً عابراً ، ولكنه يشكل في الواقع ظاهرة تحتاج إلى التأمل .

قد يقال - مبدئياً - إن هذه الظاهرة - إذا وسعنا من رؤيتنا - ليست متفردة في الكتابات العربية ، أو ليست مقصورة عليها ، فكثيرون يدركون كذلك أن هناك طوفاناً هائلاً من الكتابات النقدية ، تلاحقت موجاته وتلاطمت في الساحة العالمية خلال حقبة الثمانينيات على نحو يشكل تحدياً لقدرات الأفراد ، حتى المختصين منهم ، على متابعة ما يصدر من هذه الكتابات ، فضلاً عن استيعابه ومضمه . وهذا إن دلّ فإنما يدل على أن ما حدث في هذا المجال على الساحة العربية لم يكن منفصلاً عما حدث وما هو حادث على الساحة العالمية ، فالظاهرة واحدة على المستويين . وهذه مسألة بالغة الدلالة ، فربما كانت هذه هي المرة الأولى التي تراكب فيها ظاهرة من ظواهر الفكر الأدبي العربي الحديث ظاهرة مماثلة على المستوى العالمي ، خصوصاً إذا نحن لم نفهم هذه المواكبة على أنها مجرد نشاط متواز على الساحتين ، بل على أنها نشاط متصل بهجوم مشتركة . وكل ما هنالك من فارق هو أن طوفان الكتابات النقدية العربية إنما جاء بعد حقبة جدباء أو شبه جدباء ، في حين كان الطوفان الآخر نتيجة طبيعية لفيضانات متعاقبة ومتداخلة .

ومن العوامل المؤثرة في بروز تلك الظاهرة على المستويين العربي والعالمي أن النقد قد استطاع في خلال تلك الحقبة أن يظهر بقدر غير يسير من الاحترام بوصفه نشاطاً معرفياً يتأخم العلوم الإنسانية ولا يقل عنها أهمية في مواجهة المطالب الحيوية التي تحظى باهتمام الإنسان المعاصر . بل لعله كان في بعض الأحيان أسرع استجابة لتلك المطالب . لا غرو أن برز هذا النشاط النقدي في الجامعات وعلى أيدي الأساتذة المختصين بها وفي المدارس أو الاتجاهات أو التيارات التي ظهرت في رحابها . وفي هذا الإطار لم يعد النشاط النقدي موزعاً بين الأكاديميين وغير الأكاديميين ، على نحو ما كانت التفرقة التقليدية تذهب إليه في الماضي ، فتمثل النقاد الأكاديميين معزولين عن الواقع في أبراج عاجية أو غير عاجية ، بل أصبح هناك نشاط نقدي معرفي واحد ، يقوده الأكاديميون ، في الوقت الذي يفتح فيه هذا النشاط على الواقع وينخرط في همومه . ولأن هذا الواقع قد شهد - وما زال يشهد - من التحولات العلمية والفكرية والسياسية والاجتماعية ، ومن ثم الأدبية والفنية ، ما لم تشهد أي حقبة زمنية سابقة ، فقد كان طبعاً أن تشهد الساحة النقدية العالمية ذلك الطوفان من الكتابات المتلاحقة بل اللاهته ، التي يتجسد فيها ذلك الواقع المضطرب بالتحولات والتهديدات . يضاف إلى ذلك - على المستوى العربي - ما أفضت إليه حالة الخواء أو شبه الخواء التي سبقت هذه الحقبة ، من رغبة عارمة في وصل ما كان قد انقطع ، وتدارك ما فات ، وعودة إلى الدخول في العصر من أوسع أبوابه ، ومن كل أبوابه .

ويبقى أن نقول إن هذه الظاهرة دليل صحة وعافية ، ومبشرة بأمال كبار ، من حيث إنها تشرى بوعي جديد لمفهوم النقد وموقعه من الحياة ، فهو الفكر اللازم لحركة الحياة ، ولا يمكن تصور حياة نامية ومتطورة بدون هذا الفكر النقدي . على أن هذا الفكر لا ينبغي أن ينظر إليه على أنه ضرب من المتابعة لما تضطرب به الحياة الواقعية ، أو مجرد انهيار في هموم هذا الواقع ، ولكنه - بالإضافة إلى هذا وذاك - تأسيس دائم لوعي جديد ، وفهم جديد ، ولغة جديدة .

إنه لخليق بنا أن ندرك أن تاصيل النزعة النقدية في فكرنا العربي المعاصر ، من خلال ذلك الطراز من الكتابات التي تصنع نسجاً متصافراً من الأنساق المعرفية ، وتؤسس الوعي الجديد والفهم الجديد واللغة الجديدة ، ليس من شأنه أن يثرى حياتنا الأدبية والفنية فحسب ، بل إنه يسد كذلك توجهاتنا العلمية والعملية في الحياة بعمامة ، وبحر عقولنا من كل الأفكار والمعتقدات الاستبدادية .

وهكذا لم تعد الكتابة النقدية ترفاً عقلياً تنسل به في أوقات الفراغ ، أو تستعير عنه بوسيلة أخرى من وسائل التسلية ، بل صارت عملاً لا مندوحة عنه لأي مجتمع يتطلع دائماً إلى مستقبل أفضل .

رئيس التحرير

هذا العدد

من المبادئ العامة التي التزمت بها هذه المجلة وهي تتابع تأسيس حركة نقدية نامية ومتطورة ، أن ترد البصر من آن إلى آخر إلى وراء ، وتعيد قراءة قطاع من تراثنا الأدبي والنقدي ، إيماناً منها بأن كل قراءة جديدة للماضي هي - على نحو ما - إضافة كذلك إلى الحاضر . وعلى هذا النحو يظل الحاضر موصولاً بالماضي في حركة جدلية غير منتهية . وخلال هذا الاتصال وهذه المراجعة تتوالد الأفكار وتتواشج حيناً وتتصادم حيناً ، صانعة آخر الأمر تراكماً معرفياً ما يلبث أن يتطلب القراءة الجديدة والمراجعة . وخلاصة هذا المبدأ أنه ليست هناك أفكار أو تصورات نهائية ، وكل شيء قابل للتصير والتحول عبر الزمن من خلال المراجعة ومراجعة المراجعة .

وفي هذا العدد من المجلة محاولة لقراءة عدد من الاتجاهات التي تمثلت في نقدنا العربي الحديث ، لعلها أبرز هذه الاتجاهات . ونحن نستخدم كلمة « الاتجاهات » في هذا المجال بوصفها أرحب من كلمة « المناهج » وأكثر سراحة منها ، فهي قادرة على أن تستوعب المناهج ، في حين تقتصر المناهج دونها . ذلك بأن الساحة النقدية العربية قد عرفت إسهامات عملية لا تعكس دائماً منهجية علمية محددة ومنضبطة ، وإن كانت تفصح عن التوجه الفكري العام لصاحبها أو أصحابها . وعلى هذا الأساس تضمن ملف هذا العدد مراجعات لبعض هذه الإسهامات ، إلى جانب مراجعات للإسهامات الأخرى ، التي أعلنت في وضوح عن التزامها المنهجي المحدد .

● من هنا يبدأ العدد بقراءة جديدة لمصطفى ناصف في تراث العقاد النقدي ، متخذاً من « البلاغة واللغة والميلاد الجديد » مدخلاً إلى هذه القراءة .

يرى مصطفى ناصف أن العقاد كان صاحب رسالة ، ولكل رسالة أعباءها . وقد حمل العقاد أعباء هذه الرسالة ، فكان صاحب ثورة على البلاغة القديمة وشروح الشعر العربي التقليدية ، وكان يدعو من خلال ذلك إلى قراءة ثانية للشعر العربي ، لا تحظر لكثير من الأذهان الآن .

بدأ العقاد داعياً إلى النهضة ، وكان من الطبيعي أن يتساءل عما يعوق النمو . ومن ثم راح يقوم البحث النقدي ، بادئاً بفكرة النهضة التي تعنيه . وذلك هو لب موقف العقاد من شروح لغة الشعر وجهود القدماء فيها سموه باسم النقد والبلاغة . ومن الواضح ، والحال كذلك ، أننا إذا تناسينا فكرة النهضة عز علينا أن نشرح موقف العقاد من البلاغة ووجوه العناية القديمة باللغة ، تلك الوجوه التي كانت أبعد عن خدمة حساسية النهضة وإرادة الحياة والحرية ، وأقرب إلى خدمة التصنع الذي لا يعين على التطلع إلى الجدد والصدق والقصد ، بل يعطى للتسلية والبطالة والفراغ والمجانة والهزل ما يجب أن يعطى لمعظائم الأمور وجلالتي الحياة . ولأمر ما - كما يوضح ناصف - قلّ استشهاد البلاغة الموروثة بنماذج من الشعر الجاهلي الذي كان مبراً من الصنعة وخادماً للفطرة الباقية ، لا الأهواء المعارضة والمآرب الفردية الخاوية . ذلك بأن البلاغة العربية لم تحسن تقويم الشعر العربي في خير أطواره ، ولم تستطع أن تصف عبقرية الشعر العربي ، ولم تجعل هذه العبقرية موضوع اهتمامها .

لقد كانت عواطف الحياة القويمة هي خلاصة مرامي العقاد . ومنذ حمل مسئولية القلم رأى أن من واجبه أن يحارب ما يعوق النهضة ، فكان يقول إنه لا فلاح لأمة لا تصحح فيها مقاييس الأدب ، ولا ينظر فيها إليها النظر الصائب القويم ، لأن الأمم التي تفضل مقاييس آدابها تفضل مقاييس حياتها ، والأمم التي لا تعرف الشعور الحق مكتوباً مصوراً لا تعرفه محسوساً عاملاً . ومن ثم كانت الدعوة إلى أدب جديد لا تستغنى عن الثورة على المقاييس الموروثة من النقد والبلاغة العربيين ، التي رأى العقاد فيها ما يعوق صحة العقل والنفس في أمة ناهضة ، كل ما يعوزها أن يكون الواجب شوقاً والضرورة حرية .

وفي نهاية قراءة إبداعية مطولة يجربها مصطفى ناصف على تراث العقاد ، يرى أن النقد المعاصر خلى بأن يعود إلى هذا التراث ليمحص أموراً ثلاثة : ثورة العقاد على البلاغة ، ومحاولة دعم فلسفة خاصة بالحكم الأدبي ، والتأثر إلى اللغة من طريق فلسفة الظاهريات التي أهملها معظم الذين ناقشوا العقاد وخاصموه . وإذا ما تحقق ذلك التمهيد استطعنا أن نجعل من تقويم العقاد مبتداً لتحليل جديد ، يمكن أن يفيد في رؤية مجال واسع من النصوص . ولكن مصطفى ناصف يؤكد أن تعرف هذا التقويم يحتاج إلى التلبس ، حتى نعرض العقاد في آفاقه المتباعدة ، ونعلم كيف يمكن أن نصل بينها دون أن ننخدع بعنوانين العقاد الكثيرة ، ودون أن نعجز عن تأليف وحدات كبرى لهذه الأشنات . ويبقى ، أخيراً ، أننا إذا أنعمنا النظر في ثورة العقاد وجدنا باحثاً معنياً بخطى الثقافة المصرية العربية ، خطى العقل التي تنبع من الشعر ، الذي يجعل له العقاد وظيفة الكشف عن الذات القومية ، وذلك تفسير ربما يحفظ المشتغلين به من بعض داء الاعترا ب . إن العقاد كأنما ينادي النقاد المعاصرين نداه قويا : عليكم بالتصورات الأخلاقية والروحية التي تشكل القوة الداخلية لوعي المجتمع الذي تنتمون إليه . ووعي المجتمع العربي هو الأمانة التي ينبغي أن يحملها الآن النقد العربي ، ويأخذها بقوة .

● وبعد هذه الوقفة عند منزع العقاد النقدي في أفقه الأعلى ينتقل بنا على شلش إلى الحديث عن محاولة من المحاولات الباكورة في النقد الأدبي العربي الحديث ، متمثلة في جهود منسية ، أو شبه منسية في تاريخنا النقدي الحديث ، وأعني بها شخصية الناقد أحمد ضيف ، الذي عمل أستاذاً بكلية الآداب بجامعة القاهرة ، ومدرسة المعلمين العليا ، ودار العلوم ، وانتخب عضواً بمجلس جمعية أبولو عند نشوئها في عام ١٩٣٢ .

وتنطوى صفحة أحمد ضيف في تاريخ أدبنا الحديث على : أ - محاولات في القصة والرواية والمسرحية ، ب - مقالات اجتماعية ، ج - دراسات في الأدب والنقد . ويتناول الباحث محاولات ضيف الإبداعية بالدرس والتحليل ، مشيراً إلى محدودية قيمتها ، وقلة تأثيرها ، وكيف أنها كانت أثراً من آثار دراسته في فرنسا ، ولحمساً لاستنبات الجديد ، ورغبة في التواصل مع الثقافة الأوروبية الحديثة .

ويستقل الباحث بعد ذلك إلى دراسة مقالاته الاجتماعية خالصاً إلى قلة عددها بالقياس إلى كتاباته الأخرى ، وعدم قدرتها على الكشف عن رؤية اجتماعية واضحة ومحددة ، وإن كانت تؤكد اهتمام ضيف بالمجتمع وقضاياها ، ذلك الاهتمام الذي أعلن عن نفسه كذلك في دراساته الأدبية والنقدية .

وأخيراً يتوقف الباحث عند إنتاج ضيف النقدي ، فيلقى الضوء على كتابه « مقدمة لدراسة بلاغة العرب » ، محللاً مفهومه لكلمة البلاغة ، ومفهومه لكلمة المجتمع ، ومستخلصاً أبرز أفكار ضيف في هذا الكتاب ، فيما يتعلق بطبيعة الأدب ودوره وغايته ، وبوظيفة النقد الأدبي ، والإطار الفردي - الاجتماعي الذي يساعد في تشكيل الأدب ، والاحتكاك الثقافي .

ثم يلقى الضوء بعد ذلك على كتاب ضيف « بلاغة العرب في الأندلس » ، راصداً أهم مبدئين أخذ بهما الناقد في خطابه النقدي وهما : مبدأ الصورة الشعرية ، ومبدأ إبراز الشاعر لشخصيته الفنية .

ثم ينتقل الباحث إلى دراسة مقالات ضيف المتفرقة ، لكي تكتمل الصورة النقدية لشخصية ذلك الناقد ، فيصنفها من حيث مواقع اهتمامها في ثلاثة مجالات : تاريخ الأدب ، الأدب الشعبي ، القصة والمسرحية ، كما يقف من خلالها على جهود ضيف في مجالات المصطلح النقدي في مستوياته الثلاثة ، المصطلح المترجم ، والمصطلح المعرب ، والمصطلح الموضوع .

ويختتم الباحث دراسته بتقويم عام لجهود أحمد ضيف النقدية ، موضحاً الأهمية التاريخية لريادته ، وكاشفاً عن دوره الأصيل في الدعوة إلى أدب قومي ، والدعوة إلى دراسة الأدب الشعبي ، ومشيراً إلى سبقه طه حسين إلى كثير من أفكاره ودعوته من الناحية النظرية ، دون أن يتبع تلك الأفكار والدعوات بتطبيقات عملية ، كانت جديرة أن تضعه في مكان أكثر بروزاً وتألقاً .

● ثم تأتي وقفة ثالثة عند علم آخر من أعلام نقدنا العربي الحديث هو محمد مندور ، فيعرض فاروق العمران للنزعة

الجمالية الإنسانية عند هذا الناقد في المرحلة الأولى من نشاطه النقدي ، راصدا العوامل الثقافية والأدبية التي أسهمت في تكوين هذه النزعة ، وباحثا عن خصائص نظرية مندور النقدية في بواكيرها .

ويحدد الباحث عوامل تكوين مندور الثقافي والأدبي في : تأثيره بمحاضرات طه حسين ، وإقامته الطويلة بفرنسا (١٩٣٠ - ١٩٣٩) التي ساعدته على تمثل الثقافة الأوروبية تمثلا كبيرا . ويرى الباحث أن كتابات « جوستاف لانسون » هي منبع المعرفة الأدبية والنقدية لكل من مندور وأستاذ طه حسين سواء بسواء .

يحدد الباحث بعد ذلك ثلاثة أعمال نقدية مجلت فيها بوضوح نزعة مندور الجمالية - الإنسانية ، وهي : « نماذج بشرية » ، و « في الميزان الجديد » ، و « النقد المنهجي عند العرب » . أما خصائص هذه النزعة فيتمثلها الباحث من خلال الوقوف على تصورات مندور المتعلقة بثلاث من قضايا النقد الأساسية : ما هي الأدب ، حيث يرى مندور أن الصياغة هي قوام النص الأدبي ، وأن الموقف الإنسان هو محور تواصله ، ثم ما هي النقد ، حيث النقد فن يدرس الناقد عن طريقه النصوص ويميز بين أساليبها ، وأخيرا تأتي قضية المنهج النقدي ، حيث المنهج اللغوي الدوقي - التأثري هو أصلح المناهج النقدية - لديه - لدراسة النص الأدبي .

وبعد استعراض هذه التصورات النظرية ينتقل الباحث إلى دراسة الجانب التطبيقي من نقد مندور فيشرح ما قصده مندور بالشعر المهموس ، مفسرا علاقة الشعر بالحياة لديه ، كما يجلل رؤية مندور للشعر بوصفه صناعة ، أي صياغة فنية ، تنهض على المران والجهد والقدرة على السيطرة الجمالية .

وأخيرا يأخذ الباحث على مندور مغالاته في نظريته الجمالية التي أفضت به إلى الوقوع عندذاك في مثالية متطرفة ، فقطع الأدب عن أواصره التاريخية الاجتماعية وجعله فنا خالصا .

● واستئنافا لقراءة جهود الإعلاميين أسهموا في حقن النقد الأدبي يتتبع سامي منير عامر ما قدمه زكي نجيب محمود من إسهامات نقدية بالوقوف على الخيوط الدقيقة والتشعيبات المتناثرة في كتاباته النقدية التي انتهت إلى بلورة لنظرية نقدية متكاملة برزت بشكل واضح في كتابه « قصة عقل » ، حيث وضع فيه ما أسماه (نظرية في النقد) .

ومن خلال تتبع دقيق لروافد الثقافة النقدية عند زكي نجيب محمود سواء في التراث العربي - متمثلاً في نظرية النظم عند عبد القاهر على وجه الخصوص - أو في الروافد الغربية الحديثة ، متمثلة فيها بعرف بمدرسة النقد الجديد عند « كيث بيرك » و « سبنجر » ، ومن خلال استحضار بعض النماذج التطبيقية في أعمال زكي نجيب محمود النقدية ، وكذلك من خلال مقارنة نقدية بين منهج زكي نجيب محمود ومنهج مندور في التناول النقدي للأدب وللقصيدة على وجه الخصوص - من خلال كل ما سبق استطاع سامي منير عامر أن يحدد أسس الذوق النقدي عند هذا المفكر . وفي مقدمة هذه الأسس يأتى موقفه من الألفاظ ، فهو يرى أن الألفاظ في السياق الفني الخاص إنما هي مفتاح للولوج إلى عالم الشاعر السحري المليء بمختلف الإيهامات ، وأن مواقف الشعراء القدماء من نقد ألفاظ الشعر يمكن أن تعد مدخلا هنيئاً به في أسلوب تذوقنا النقدي ، مع إضافات جديدة يمكن الاستفادة فيها من ميادين علم النفس وعلم الجمال وعلوم الطبيعة ، لتعيننا في إعادة تفسير ما نقرأه . كذلك يركز زكي نجيب على ضرورة الانتباه إلى صوت الكلمة الناشئة من تضام أصوات أحرفها ونظمها داخل وزن موسيقى (عروض) معين لإحداث تأثير إيجابي ، وذلك دون إغفال لشكل الكلمة ، فتأمل الألفاظ بصريا ، والاستمتاع بما وضعت فيه من سياق منظم صوتيا ، هما محور الإحساس بالجمال . كذلك فإن الخبرة الجمالية عنده تتجدد لدى النقاد بتجدد إدراكهم لمدى فاعلية خيال الشاعر في طريقة تركيب بنائه الفني لفظة لفظة وصورة صورة ، بهدف خلق صفة جديدة للشيء لم تكن له قبل أن تنشأ تلك العلاقات الفنية الجديدة الخاصة . كما كشف الباحث عن وضوح أثر عبد القاهر الجرجاني في كثير من كتابات زكي نجيب محمود النقدية ، وعلى وجه الخصوص ما حاوله في تفنيد الذوق النقدي خلال قراءتين : قراءة أولى تذوقية ، وقراءة ثانية نقدية . والهدف من هذه القراءة الثانية هو تجميع البناء اللفظي في القصيدة داخل كيان عضوي موحد ، والاتجاه به وجهة فلسفية تفسر لنا السر في تماسكه عضويا . وهذه هي الإضافة التي قدمها زكي نجيب إلى نظرية النظم التي تأثر بها .

وفي النهاية خلص الباحث إلى أن العمل النقدي عند زكي نجيب محمود عمل إبداعي ، يقوم في جوهره على الاستغلال الجريء لكل القدرات العقلية للناقد ، بما في ذلك خياله وبصيرته الموهبة . ومن ثم يكتسب هذا الإبداع التذوقي شكلا مقنعا يساعدنا على الوقوف على الجهد الخلاق الذي قام به المبدع .

● وبعد الوقوف على هذه الإسهامات الفردية ينتقل بنا محمد فتوح أحمد إلى أفق أرحب فيمارس ما يسمى بـ (نقد النقد) ، ويتخذ خطابه منحى يشبه الحوار التامل مع لويس عوض ومحمد مندور ومحمد غنيمي هلال ورشاد رشدي وآخرين ، محاولاً أن يرجع مقولات كل ناقد إلى مصادرها ، وكاشفاً عن تطور مسار الرؤية عند بعض منهم وثباته عند البعض الآخر .

ويطرح الباحث مفهوم الغائية في العمل الأدبي ، فاصلاً بين الغائية المعلنة والغائية المضمرة ، ويحلل مواقف النقاد العرب من هذا المفهوم . وفي وسع المستقصى لهذه المواقف - كما يرى الباحث - أن يحدد من خلال الرصد الأول أشكالاً عدة لمفهوم الغائية ، فهي عند بعضهم « شريعة الحرية » ، وعند بعض آخر « فهم النفس البشرية » ، وعند بعض ثالث « انحياز إلى معنى اجتماعي » . . . وهكذا .

ويدرس الباحث المصطلحات الأساسية التي عبر من خلالها هؤلاء النقاد عن فهمهم للغائية الأدبية ، موضحاً عند كل منهم طبيعة العلاقة بين تجربة الفنان وتجربة الواقع ، ومشيراً إلى الفروق الدقيقة التي تفصل بين وجهات نظرهم في هذا الأمر .

ثم ينتقل الباحث بعد ذلك إلى دراسة تصور هذه المجموعة من النقاد للعلاقة بين العناصر المكونة للعمل الأدبي ذاته ، دالاً ومدلولاً ، أو شكلاً ومضموناً ، أو موقفاً وتشكيلاً . ويرى الباحث أنهم يتضامنون جميعاً في الإيمان بدور النسق الصياغي للمكونات التي توفر بائناً لها تألفاً كلياً وتناغماً شاملاً في العمل الأدبي . ولكنه يرصد الاختلافات التفصيلية فيما بينهم عند تطبيق هذا التصور النظري على بنية العمل الأدبي .

ويخلص الباحث في النهاية إلى تحديد القسمات المشتركة بين أبناء هذا الرعيل النقدي الأول ومنها : النزعة الإنسانية ، وموضوعية الذاتية وذاتية الموضوعية ، والإلحاح على دور الصياغة والنسق ، وواقعية اللغة التي تعنى قبل كل شيء واقعية النفس البشرية وواقعية الصراع الذي تحوُّسه . ويرفض الباحث القول بأن هذا الإطار النقدي ذا القسمات المشتركة يرقى إلى مرتبة تأسيس مدرسة نقدية جبهة الملامح ، مفضلاً أن يرجع تلك القسمات المشتركة إلى نوع من تلاقي الأمزجة ، وتواصل المشارب ، وتوارد الأدواق .

● وكما اختلفت مجموعة من النقاد لكي تشغل حفة بعينها من تاريخ النقد العربي الحديث على نحو كشفت عنه الدراسة السابقة ، فكذلك اختلفت في منظور عبد العزيز المقالح مجموعة أخرى جمعت بينهم صفة واحدة ، هي أنهم شعراء ونقاد في وقت معا ، على تفاوت بينهم في انتمائهم إلى عالم الشعر أو عالم النقد . وأمام كثرة النقاد الذين قالوا الشعر ، أو الشعراء الذين مارسوا النقد ، أثر المقالح أن يقصر دراسته على ثلاثة فحسب منهم ، فكانت دراسته « تأملات في التجربة النقدية عند صلاح عبد الصبور وأدونيس وكمال أبو ديب » .

ومنذ البداية يسجل الباحث أن النزوع إلى الجمع بين الإبداع والنقد هم عالمي ، لا يتميز به العرب في ماضيههم وحاضرهم عن غيرهم من البشر ، فهو صفة غالبية في طبيعة الإبداع والمبدعين في كل زمان ومكان .

أما صلاح عبد الصبور فقد كان واحداً من أدركوا أبعاد التحول في الواقع المصري والعربي إبان الخمسينيات والستينيات ، فوضع معتقداته القديمة جانباً ، واستعاض عنها بمعتقدات أخرى ترتبط بتلك التحولات الجديدة ، لكي يلعب دوراً ثورياً في التغيير الممكن ، وفي الاتجاه الذي ساد منذئذ إلى العمل من أجل استرداد خصائص الأمة العربية ، التي فقدتها منذ عشرات ، بل مئات السنين ، ولكي يسهم بنصيب في ربط الفكر والأدب بالمشروع القومي الرامى إلى وضع حد للانقسامات التي كانت تشل المجتمعات العربية . وفي هذا الإطار الثقافي يبحث المقالح ملامح المنهج المفتوح لصلاح عبد الصبور ، ورؤيته النقدية القائمة على النزعة الذوقية الشخصية بصفة عامة ، على نحو ما يبدو في كتاباته النقدية عن الشعر والمسرح ، دون توقف عند منهج نقدي معين .

ويلتقى أدونيس - كما يرى الباحث - مع عبد الصبور - نقدياً - عند الرغبة الكاملة في رفض التأطر ، والاستعصاء على التكيف في نطاق أى من تلك الطروحات التي تملأ علينا حياتنا الأدبية الراهنة . وفيها عدا ذلك يتخالف الشاعران الناقدان ، لا سيما في مفهوم الحدائق ، التي تعنى عند عبد الصبور قيمة عصرية محددة ، في حين أنها لدى أدونيس قيمة مستقبلية لا يحدها الحاضر ولا المستقبل ، كما تتمثل لديه على الدوام بوصفها حاجساً يرافقه كظله ، على نحو خلق حوله

تلك الحالات متعددة الألوان ، الجامعة بين أقصى مشاعر الرضى وأقصى مشاعر السخط . ويركز المقالح في دراسته لتجربة أدونيس النقدية على تلك الحدائث في أبعادها المختلفة المتعلقة بالتراث واللغة والشعر .

وأما كمال أبو ديب فقد طغت شهرته النقدية على شهرته الشعرية ، ورغم إنتاجه الشعري الذى يضعه بين العدد القليل من الشعراء الحقيقيين الباحثين عن القصيدة العربية المعاصرة . يقول المقالح إن أبا ديب قد عاصر ذلك الحوار الذى بدأه الفكر النقدي العربى في السبعينيات مع مناهج النقد الغربية القائمة على علوم اللغة ، التى تبيّن - كما يقول - أنها قد امتلكت حضورها الباكر في واقع الفكر الإنسانى مع الإنجازات الجلييلة لعدد من النقاد العرب القدامى . وهذا هو الخطيئ الذى أمسك بأطرافه أبو ديب ، وحاول أن يقوده به تياراً معاكساً لهجمة التفريب والنقل عن الآخرين ، بل إنه أتر - فوق ذلك - أن ينقل إلى الغرب ، وأن يبدأ الخطوات الأولى في تأسيس بنية عربية ، وأن يغرى الآخرين من الباحثين العرب بإقامة السنية عربية بدأت ملاحظتها تنضج الآن .

ويختتم المقالح دراسته ، بعد استعراض وجوه التشابه والتخالف بين الشعراء النقاد الثلاثة ، بتقرير حقيقة أنهم جميعاً يحرصون في كتاباتهم أشد الحرص على مواصلة صياغة المنهج النقدي العربى في ضوء هموم التحديث ، وأنهم يشعرون بعظم المسئولية نحو الخروج من قلق المواجهة غير المتكافئة مع الآخر ، والانتقال من مرحلة الاجتهاد إلى مرحلة الإبداع .

● وبعد هذه المراجعات لبعض الجهود النقدية الفردية الصرفة ، أو الفردية في إطار مجموعات متجانسة على نحو ما ، يأتي القسم الثالث من الدراسات في هذا العدد ليراجع القضايا والجهود المنهجية ، ويستهل محمد ناصر العجمي بدراسة عن « المناهج المتبورة في قراءة التراث - البنية شذوذاً » .

من الشائع القول بأن المادة المتخذة موضوعاً للدراسة هي التى تحدد المنهج وتفضيه ، كما أن المنهج ذاته يتيح تفكيك المادة وإعادة تشكيلها في فضاء من العلاقات غير فضاء علاقاتها الأصل ، مهبطاً بذلك السبيل إلى إعادة قراءتها وتجديد النظرة إليها . ولا شك في أن ما طرأ على مختلف صنوف المعرفة ومناهجها من تطور مشهود ، قد أسهم إلى حد بعيد في تفجير السنن التقليدية في النقد الأدبي ، واستحداث طرق جديدة تختلف عنها نوعياً في الوصف والتحليل .

وقد كثرت الجدول حول توظيف المناهج الحديثة في قراءة النص الأدبي العربى بعامه ، والنص الأدبي القديم بخاصة . ويشف هذا الجدول عن مشكلة ذات وجهين ؛ يكمن الأول في أن هذا الجدول يرجع صدى الممارك المنهجية في الغرب - كما يرى العجمي - ويندرج من ثم ضمن هموم فكرية ومعرفية عامة ؛ ويتمثل الثانى في أنه يعكس وجهاً من وجوه أزمة الفكر العربى الحديث في علاقته بالطرف الآخر من ذاته ؛ وهو التراث .

ولما كان كمال أبو ديب من أكثر الدارسين العرب حماسة في اصطلاح المناهج الحديثة ، لا سيما البنيوية ، والتوسل بها في دراسة التراث الشعري ، جعل العجمي دراسات أبي ديب الموصولة بالشعر العربى القديم موضوعاً لدراسته هذه التى قسمها إلى ثلاثة أبواب ؛ يختص الأول بالجهاز النظرى ، ويقصد به منظومة المفاهيم والقيم المعرفية المؤسسة للمذهب أب ديب في القراءة ؛ ويختص الثانى بالمستوى الإجرائى ، ويقصد به آليات الاستقراء ، وطريقة توظيف الجهاز النظرى في تحليل المادة الشعرية ؛ ويختص الثالث بالمحاور الدلالية أو المضامين التى استخلصها أبو ديب من قراءة الشعر القديم . ثم يعرض العجمي لثلاثة أبعاد دلالية بارزة لدى أبي ديب ، هي الأسطورية والوجودى والتحليل النفساني .

وفي خاتمة الدراسة يخلص العجمي إلى معارضة كتابات كمال أبي ديب وكتابات غيره من الدارسين العرب الذين وظفوا مناهج النقد الحديث في قراءتهم التراث الشعري العربى ، على أساس أنها تقدم - في نظره - شاهداً على مدى خطورة المزالق المنهجية التى وقع فيها هؤلاء ، وعلى مدى ما يعانى به نقد تراثنا الشعري بوسائل حديثة من تحبط وعشوائية وتشويه للمنظور والمادة المدروسة معاً . ويضرب العجمي مثلاً للبدل عن هذه الكتابات بما يقوم به أركون من تفكيك للفكر العربى القديم ، وكشف لآليات إنتاجه المعنى ، التى تبدو نابعة منه لا مفروضة عليه وفق جهاز قبل ، ويرى أنه خير مثال لما يجدر بالدارس القيام به في الميدان الأدبي . ومع أن العجمي يقرر في النهاية أنه ليس في نيته إطلاقاً تقديم مشروع بديل لدراسة التراث الشعري العربى ، فإنه يجازف - على حد قوله - ببسط بعض ما يراه إطاراً صالحاً لمثل هذه الدراسة ، وعرض الخطوط الكبرى لهذا الإطار دون ترتيب محكم - على حد تعبيره .

● وفي محاولة لتعرف أهم المناهج النقدية المعاصرة في المغرب العربى يقف بنا محمد خرماتش على البنيوية التركيبية

التي فرضت نفسها على الفكر النقدي المغربي ، لما تتميز به من الجمع بين الاهتمام بالمضامين الاجتماعية واحترام الخصوصية الأدبية التي لا يرضى الفكر النقدي عن إغفالها في الوقت نفسه .

وقد رأى خرماش أن الدارسين المغاربة استطاعوا أن يستثمروا المنهج التكويني في دراساتهم بكيفيات تختلف دقة وعمقا وفعالية . فمثلا ركز محمد برادة على مرحلة التفسير في محاولة (موضعة) كتابات « مندور » ، واستغل مفهوم رؤية العالم في دراسة ثلاث روايات ، ولكنه استعان في التطبيق بمفاهيم شكلية ، كمفهوم تعدد الأصوات في الرواية . الأمر كذلك بالنسبة إلى محمد بنيس ، الذي فهم التكوينية على أنها إمكانية الجمع بين المنهج النبري الشكل والمنهج الاجتماعي الجدلي . وكذلك ربط سعيد علوش بين الخطاب الروائي والخطاب التاريخي في محاولة تطبيق مفهوم جولدمان للوعي القائم والوعي الممكن والوعي الخاطيء . أما حميد الحمداني فقد حاول أن يفهم جل مقولات النبرية التكوينية ، لكنه جعل كل هم منصرفا إلى رؤية الواقع الاجتماعي . من أجل هذا كله فإن استيعاب النبرية التكوينية لم يكن شاملا وعميقا ، أو على الأقل لم تطبق دائما بما هي منظومة متكاملة . ولم يقع الالتزام المنهجي بجميع خطوات هذا المنهج ومفاهيمه الإجرائية طبقا لجولدمان . ويرجع خرماش ذلك إلى المرونة المطلوبة في التطبيق ، لاختلاف السياقات الحضارية والمناخ الذي أفرز تلك المفاهيم المنهجية عنه في المجال المغربي ، الذي طبقت فيه ، وكذلك لاختلاف نوعية النصوص الغربية التي اقتضتها عن خصوصية النصوص العربية التي قاربها .

● واستئنفا للمراجعات المتعلقة بالاتجاهات المنهجية الجديدة في نقدنا العربي الحديث يبدأ عصام بنيس دراسته عن « الاتجاه النفسي في دراسة الأدب ونقده » بالإشارة إلى بديهية العلاقة بين الأدب - والفنون جميعا - والنفس الإنسانية ، الفردية والجماعية ، وإلى أن هذه العلاقة - من ثم - قد صارت أساسا في الفلسفات الجمالية المختلفة ، منذ أفلاطون - على الرغم من إدانته لنتائج هذه العلاقة في الإبداع الفني - إلى أرسطو ، الذي جعل الفن « محاكاة للناس وهم يعملون » . ولم تغب هذه العلاقة عن ذهن النقاد العرب القدماء ، من ابن سلام وابن قتيبة إلى عبد القاهر الجرجاني . وبنشأة علم النفس الحديث على يد فرويد ، وانتشاره ، ومحاولات فرويد نفسه تطبيق « علمه » على بعض الأدباء والفنانين ، كان الجو مهيأ - في منطقتنا العربية - لانطلاق شعراء الوجدان ونقادهم . وقد وجد النقاد الشعراء من هذا الاتجاه ، وعلى رأسهم العقاد والمازن ، في علم النفس ضالهم ، فصدرت عنه دراساتهم النقدية ، التي كانت دراسة العقاد « ابن الرومي : حياته من شعره » باكورتها .

ويركز كتاب العقاد على دراسة « نفسية » ابن الرومي وشخصيته التي كان شعره « مرآة » تعكسها بكل تفصيلاتها ، مهملًا الجوانب الفنية التي عبرت عن هذا المضمون النفسي في شعر ابن الرومي .

وفي إطار المنهج النفسي برز تيار آخر - في كتاب « من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده » لمحمد خلف الله أحمد - بنحى إلى دراسة « النظرة الأدبية » مفيدا من علم النفس وإنجازاته ، ومتوقفا عند النقاد الذين جعلوا علاقة الأدب بالنفس الإنسانية علاقة مركزية ، سواء قبل ظهور علم النفس أو بعده ، مثل عبد القاهر الجرجاني وكوليردج .

وفي الإطار نفسه ، تأتي دراسة مصطفى سوييف « الأسس النفسية للإبداع الفني » في الشعر خاصة » ، التي تركز على دراسة « الشاعر في حالة الإبداع » من خلال أدوات ثلاث ، هي الاستخبار Questionnaire والاستخبار Inter-view وتحليل المسودات . وهي دراسة - لا شك - أقرب إلى علم النفس ودراساته ، لكنها لا تغفل من فائدة لكل من الأدبي والنقاد في فهم « حالة الإبداع » في علاقاتها المعقدة والمتشابكة .

أما التيار الثالث فيركز على دراسة الأعمال الأدبية ذاتها ، محللاً ومفسراً ، وهو الذي يبرز في عمل عز الدين إسماعيل « التفسير النفسي للأدب » ، الذي يقف عند أعمال عربية وعربية ، سابقة على ظهور علم النفس الحديث أو لاحقة له .

وعلى أية حال - فلا شك أن اتصال النقد بعلم النفس قد أفاد كثيرا ، سواء بما درسه من شخصيات الأدباء على مر العصور ، أو بما أثاره من أعمال أدبية ، أو جوانب فيها كانت محيرة للنقاد ، أو بما أثاره من قضايا في نظرية الأدب ، وفي قضية الإبداع في علاقاتها المتشابكة بأطرافها جميعا . لكن القضية تكمن في هؤلاء الدارسين الذين نظفوا في تصوير هذه العلاقة بين علم النفس والأدب ، حتى جعلوا من الأدب - قديمه وحديثه - تعبيراً عن مقولات علم النفس ، في حين أنه لا يمثل - في الحقيقة - إلا فرعاً واحداً من فروع دوحه المعرفة البشرية ، التي ينبغي لكل من الأدبي والنقاد أن يفيد منها .

● وأخيراً يساق مقال سعد مصلوح « اللسانيات العربية وقراءة النص الأدبي : قول في نقد الذات ومكاشفة الآخر » ، ليقف بنا عند العلاقة التي انقطعت أو كادت في نقدنا الحديث بين المشتغلين بالأدب والنقد الأدبي والمشتغلين بالعلوم اللسانية ، في حين أن كثيراً من مشكلات النص الأدبي التي كانت موضع خلاف بين النقاد هي - كما يقول مصلوح - ذات جوهر لغوي ، لا يتصور معه إمكان فحصها على غير أساس من رؤية لسانية مستنيرة ومنضبطة . ولحسن الحظ أن حدثت إفاقة مؤخرًا على هذه الحقيقة ، حيث أدرك المشتغلون بالنقد أهمية عطاء اللسانيات الحديثة ومنجزاتها في دراسة النص الأدبي ، وكيف أنها ربما كانت أقرب إليه من كل الفروع المعرفية الأخرى .

من هنا عني المقال برصد أسباب تلك القطيعة بين النقاد واللسانيين العرب ، وتحديد مظاهر التقارب بين الفريقين ، والكشف عن مواطن الخلل فيما أنتجه ذلك من نقد يسترشد بالتحليل اللساني ، وأخيراً استشراف مستقبل هذه الحركة . ولأن مصلوح يشتغل أساساً باللسانيات ، ويرى في النص الأدبي هما مشتركاً بين المشتغلين بهذا العلم والنقاد ، فإنه يجعل مقارنته هذه الأمور الثلاثة في بابين : الأول « نقد الذات » ، أي معالجة المسألة في جانب اللسانيات ، والثاني « مكاشفة الآخر » ، أي المشتغلين بالنقد .

وقد رصد الباحث من موقع نقد الذات بعضاً من مظاهر القصور في حركة البحث اللساني العربي ، كما رصد - من موقع المكاشفة - الأخطاء التي نجمت عن توظيف بعض المشتغلين بالنقد معطيات البحث اللساني الغربي تحت ألقاب الأسلوبية والبنوية وما جرى مجراها ، دون تمكن حقيقي من أدوات التحليل اللساني في مستوياته الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية . وهكذا وقع النص الأدبي بين نفرط اللسانيين العرب وجراة النقاد . ولا يخرج من هذه الأزمة - فيها يرى الباحث - إلا بتأزر العمل الجاد بين الفريقين .

التحرير

● ● العدد القادم من « فصول »

● قضايا الإبداع

● ● من أعدادنا القادمة

- الأدب والتكنولوجيا
- شعر العامية في الوطن العربي
- النص ومشكلاته
- جماليات القصيدة العربية المعاصرة
- جماليات القصة العربية المعاصرة

صدر من مجلة (فصول)

رقم مسلسل	رقم المجلد	رقم العدد	عنوان العدد
١	١	١	مشكلات التراث
٢	١	٢	مناهج النقد الأدبي - الجزء الأول
٣	١	٣	مناهج النقد الأدبي - الجزء الثاني
٤	١	٤	قضايا الشعر العربي
٥	٢	١	الشاعر والكلمة
٦	٢	٢	الرواية والقصة
٧	٢	٣	المسرح : اتجاهاته وقضاياها
٨	٢	٤	القصة القصيرة : اتجاهاتها وقضاياها
٩	٣	١	حافظ وشوقي - الجزء الأول
١٠	٣	٢	حافظ وشوقي - الجزء الثاني
١١	٣	٣	الأدب المقارن - الجزء الأول
١٢	٣	٤	الأدب المقارن - الجزء الثاني
١٣	٤	١	النقد الأدبي والعلوم الإنسانية
١٤	٤	٢	تراثنا الشعري
١٥	٤	٣	الحدائق - الجزء الأول
١٦	٤	٤	الحدائق - الجزء الثاني
١٧	٥	١	الأسلوبية
١٨	٥	٢	الأدب والفنون
١٩	٥	٣	الأدب والأيدولوجيا - الجزء الأول
٢٠	٥	٤	الأدب والأيدولوجيا - الجزء الثاني
٢١	٦	١	تراثنا النقدي - الجزء الأول
٢٢	٦	٢	تراثنا النقدي - الجزء الثاني
٢٣	٦	٣	جماليات الإبداع والتغير الثقافي - الجزء الأول
٢٤	٦	٤	جماليات الإبداع والتغير الثقافي - الجزء الثاني
٢٥	٧	١ + ٢	الشعر العربي الحديث
٢٦	٧	٣ + ٤	قضايا المصطلح الأدبي
٢٧	٨	١ + ٢	دراسات في النقد التطبيقي - الجزء الأول
٢٨	٨	٣ + ٤	دراسات في النقد التطبيقي - الجزء الثاني
٢٩	٩	١ + ٢	طه حسين وعباس العقاد
٣٠	٩	٣ + ٤	اتجاهات النقد العربي الحديث

البلاغة واللغة والميلاد الجديد

قراءة في تراث العقاد النقدي

مصطفى ناصف

(١)

قل أن نجد الباحثين يعترفون بفضل العقاد في الثورة على البلاغة القديمة . قل أن يذكر العقاد هذا الملفظ . وقل أن يهجر على كتاب من كتب البلاغة أو علم من أعلامها . ولا تعزف أنه ذكر صراحة دائرة البحث فيها أو هيكل دراستها أو طرق تناولها أو الغاية المرجوة من مباحثها . ومع ذلك فدور العقاد في محيى هذه الجوانب لا ينكر . ومن هذه الجهة يمكن أن نتناول غير قليل من فصول العقاد وحديثه عن وظيفة الأدب ، وهذا الشاعر أو ذاك . ولا يستطيع المرء أن يتجاهل موقف العقاد من البلاغة ، إذا هو تحدث عن دوره في إصلاح الفهم والدعوة إلى النهضة . ليس لي وسع أحد أن يتجاهل موقف العقاد من البلاغة إذا قرأنا تصوره للأدب ودوره في حياة الفهم الأدبي الحديث . لماذا انصرف العقاد عن البلاغة ؟ انصرف العقاد عنها لأنها لا تحقق المطالب الحيوية التي كان يدعو إليها ، ولأنها لا تحقق تصور الأدب الذي يدعو إليه .

ومن واجبا أن نعترف بأن كل شيء يدل على أن العقاد فرغ للبلاغة العربية ، وأقبلت معالجتها ، وفرغ للفروع الشعر ، التي كتبت حول أبي الطيب وأبي العلاء . رأى العقاد التراث في هذا الجانب مشغولاً بقصى اللغة ، ولكن عبارة قصى اللغة أرقى الأستاذ العقاد . لم يكن الأستاذ العقاد ينكر الاهتمام باللغة شرحاً وتأويلاً ونظراً وصلاً . كان العقاد مشغولاً بتمحيص طريقة التأني للغة ومعالجتها .

يجب إذن أن نتساءل : لماذا أنكر العقاد البلاغة ؟ لماذا أنكر غير قليل من وجوه قصى اللغة ؟ لقد كانت أبحاث اللغة أداة في خدمة حواطف معينة . ولا يمكن أن نمدح تناول اللغة أو نلتمه دون نظر إلى علاقة اللغة بالمجتمع . فالمجتمع يسخر من حيث لا نشعر بحث اللغة لتلليل ما يحتاج إليه . والمسألة الأساسية في ملاحظات الأستاذ العقاد ، هي هذا التمييز . لقد بدأ العقاد داعياً إلى النهضة ، وكان من الطبيعي أن يتساءل عما يحرق دون النمو . وكان من الطبيعي أن يفترض العقاد أن بعض البلاغة أو قصى اللغة لا يخدم النمو . ولعل ما تشاء في ولاء القدماء للبحث اللغوي ، واستخراج المعنى ، واستنباط القواعد والوجوه . هذا الولاء لا يهتم بالجدل ، ولكن

كانت البلاغة العربية مشغولة بنزع من المصالحة بين المتكلم والمخاطب ، وكانت مشغولة بتحقيق المآرب واستعمال اللغة استعمالاً ناجحاً . وكانت مشغولة بفن الظرف الذي يشارك في إدراك النجاح . كانت البلاغة العربية تهتم باللغة لاهتمامها بهذه المصالحة أو بتحقيق مآرب الحياة التي تنل من خلال البراعة في القول والأداء . وبعبارة أخرى لم تكن اللغة في نظر البلاغة خالصة لنفسها ، ولا كانت مهيمنة على الظرف والمآرب والتوفيق . كانت أبحاث اللغة في خدمة الشعور بالترف ، هذه الخدمة التي لا تنفصل عن الملهاة أو التسلية . كانت أبحاث اللغة في شكل بلاغة تخدم أحياناً حل الأقل حواطف الطبقة الخاصة أو حواطف البطالة والفراغ .

السؤال الذى عنى العقاد هو كيف السبيل إلى تقويم ولاء القدماء للبحث اللغوى .

إن البحث اللغوى يحقق أغراضاً كثيرة ، وقد رأى العقاد نفسه مضروفاً من كثير من وجوه نقصى اللغة عند القدماء . وما ينبغي أن نفسر هذا الموقف تفسيراً سهلاً عارضاً ، ذلك أن العقاد أنفق معظم الوقت يتكر على بعض البحث اللغوى مشروعيته ، أو قل إنه أخذ يقوم هذا البحث بادناً بفكرة النهضة التى تعنيه .

كانت النهضة فى نظر العقاد هى إرادة الحياة ، وإرادة الحياة ليست هى إرادة البطالة والفراغ والمجاعة . فلا غرابة إذا أنكر العقاد بعض البحث اللغوى المتوارث لأنه - فى زعمه - يعطى للتسلية والبطالة ما يجب أن يعطى للمعطائم والجد وجلال الحياة .

هذا هو لب موقف العقاد الغريب من شروح لغة الشعر وجهد القدماء فيها سموه باسم النقد والبلاغة . هل تستطيع هذه الشروح أو هذه البلاغة أن تدمج الإحساس المرجو الذى نسميه باسم النهضة ؟ من الواضح أننا إذا تناسينا لفكرة النهضة عز علينا أن نشرح موقف العقاد من البلاغة ووجوه العناية القديمة باللغة .

تساءل العقاد عن الفلسفة الحيوية الكامنة وراء بحوث اللغة وشروحها ووجد هذه الفلسفة بمنأى عن خدمة النهضة وتوقيرها والثائق إليها من كل وجه من وجوه الممارسة اللغوية والأدبية .

وجد العقاد الجيل الناهض محتاجاً إلى فلسفة لغوية ثانية ، ووجد الطريق إلى هذه الفلسفة مزدحماً بالضباب ، أو قل وجد الاتجاه العاطفى السائد محتاجاً إلى مقاومة . قرأ العقاد البلاغة فرأى الباحثين يتعمقون ، ولكنهم فى تعملهم يوحون إليه أنهم يشرعون لأشياء لا خطر لها ولا مبالاة بها .

كانت البلاغة العربية صرحاً كبيراً ينتهى إلى خلاصة مزعجة ، لا تحاسب الشاعر على كذب ، ولا تطالبه بطقائل فى معانيه ، ولا تعول على شيء كثير مما يقول . وعلى هذا النحو لم تكن البلاغة ولا شروح الشعر تخدم الحساسية الجديدة التى يريد الأستاذ العقاد إرساءها .

وبعبارة أخرى تجاهل الباحثون فى اللغة فكرة الحقائق ، وبحثوا شئون اللغة التى تعين على تجاوز الحدود ، والحلظ بين الخطأ والصواب . وتجاهل البلغاء فى نظر الأستاذ العقاد مبدأ الطباع السليمة أو الوجه المستقيم . هذه هى الطعنات التى ظل العقاد يوجهها إلى الذين يقفون فى وجه الحساسية الجديدة أو حساسية النهضة وإرادة الحياة .

وقد انصرفت البلاغة إلى مبدأ التحسين الذى يستغنى عن فكرة الطبع السليم أو الوجه المستقيم . وانصرفت من خلال هذا التحسين إلى المغالطة الوهمية . وأوصى إليه الدارسون المتقدمون للغة بعد كل العناية أن الصرح الذى يقام لا يخدم سوى عواطف البطالة والفراغ . وعانى المتقدمون فى إقامة فلسفة ضخمة تثير الإشفاق والإعجاب . ولا غرابة أن اتهمت البلاغة فى العصر القديم ذاته واتهمت بعض شروح الشعر ، بأنها لا تخدم الجهد

والصدق والآمال والفضائل . وسخرت الأبحاث - على خلاف ذلك - لقبول مبدأ التشويه أو التزييف . لقد رأى العقاد أن الفصل بين التشويه أو التزييف من جانب ، والصدق والجد من جانب آخر ، واضح لا يقبل الريب . فإذا خاصمته فى هذا فقد فتحت على نفسك وعلى العقاد أبواباً كثيرة . ولكن المشغول بالنهضة ، المتسمى إلى المستقبل والتطلع ، لا يرتبب فى هذا التمييز .

(٢)

والحقيقة أن العقاد يقسم الأدب العربى قسمين كبيرين . ومنذ أواسط الدولة العباسية صار الأدب هدية تحمل إلى الملوك والأمراء لإرضائهم ومناصحتهم . وكان أول ما ظهر من عيوب المبالغة والشطط ، لأن كثرة الممدوحين والمادحين تدعو إلى التسابق فى تعظيم شأن الممدوح ، وتضخيم قدره ، وتكبير صفاته ، والإرباء بها على صفات الممدوحين قبله ، فلا يفتق الشاعر ولا الملك أو الأمير بالقصد فى الوصف ، والصدق المألوف فى الثناء ، ويجهز ذلك إلى التفنن فى معانى المدح وغير المدح ، لأن السذاجة لا ترضى فى كل حين ، ولابد من شيء من التزيين والباقاة أو التفنن والاحتفال . ومن هذا كله تنشأ المغالطة فى المعانى ، والتورية المتمحلة ، والهزل المعقيم .

ويستطيع المرء أن يقول بعد هذا إن البلاغة ازدهرت منذ أواسط الدولة العباسية ، وهول أصحابها على خدمة هذا الأدب والتشريع له ، فالبلاغة أقرب إلى خدمة التصنع المشار إليه . والتصنع عبادة مهمة ، تعنى أن البلاغة لا تحفل كثيراً بالسذاجة والقصد والصدق ، وإنما تميل - على عكس ذلك - إلى ما نسميه المبالغة والتظرف والتسلية . والعقاد يخاصم التظرف الذى ينبىء عن المجاعة وحسب الفراغ . ولا ريب شغل العقاد بمخاصمة الصنعة ، لأن الصنعة قريبة شهوات الفراغ التقلبية ، والتسابق فى إرضاء طائفة من الناس ، وتكبير الصفات ، وإشاعة نوع من الهزل المعقيم الذى لا يتطلع إلى الجهد والصدق والقصد .

هاش العقاد يحذر من خدمة البلاغة فى بعض مظاهرها للضعف والسقوط والحذلة ، ويحذر من مغبة التلهى والتسلية . تطلع العقاد إلى النمو والنهوض والجهد . ويستطيع المرء أن يقتنع بأن العقاد حارب البلاغة فى سياق يخلو من ذكرها ، ولكن ما يصدق على بعض الأدب يصدق لا محالة على الملاحظات البلاغية التى احتفلت بالبديع . وليس البديع إلا لفظاً آخر يعبر عن المجاعة والتظرف والتلهى ، وتكبير الصفات ، والبعد عن الصدق والقصد .

ولا يستطيع المرء أن يتجاهل نظرة العقاد إلى الأدب فى ضوء فلسفته العامة ، ولا يستطيع أن يحمل القوة التى أعطاهم لكلمة الصدق وكلمة الطبع وكلمة الفطرة . ولأمر ما قل استشهداد البلاغة الموروثة بنهاج من الشعر الجاهل الذى كان مبرداً من الصنعة . كان

مطلبه من الحياة . ولا يستقيم الحكم الأدبي أو تمحيص اللغة بمزج من نظرة فلسفية في طبيعة الحياة الناهضة . كل حياة تخلق على هذه الأرض تؤمن على قوتين عظيمتين : إحداها تحفظها ، والأخرى تلويها عن نفسها . وقد نقول بعبارة أخرى إن إحدى هاتين القوتين مادية تتمشى مع الضرورة وتخضع لها ، والثانية روحية تتكبر على الضرورة ، وتنتزع إلى الحرية . ومناطق هذه القوة الأخيرة في النفس هو الأشواق المجهولة ، وآمال الخيال اللدنية ، والمثل العليا ، التي لا تظهر في شيء مما يعالجها الناس ظهورها في مبتكرات الآداب والفنون .

ومن شواهد ذلك أن الناس يكرهون أن يفاجأوا في أثناء خضوعهم لشهوة من الشهوات الاضطرارية المسطرة على المخلوقات عامة ؛ ومن شواهد أنهم من الناحية الأخرى يملكون تهليل الطرب والارتياح لما يقرؤونه في الشعر والقصص من وقائع البطولة التي يتمرد فيها جبابرة الخيال على سلطان (الأقدار) ، ويبرزون من أصار الطبيعة وقوانينها القاهرة ، وتراهم يبتهجون ويغضبون بما يشهدونه على المسارح من الروايات التي تغلب فيها السجانيات المنزهة على المطامع الضيقة الحسية ، التي تدعين بالتسليم لأقرب أوامر الضرورة ونواهيها ، ويستريحون إلى ما تترجمه قرائع الشعراء والحالمين من عصور العدل والفضيلة والكمال والانطلاق من رتبة الحاجات المعيشية . يملكون هذه الأمور مع علمهم أنها لا تكون كما يرجون في عالم الوقائع المحسوسة . غير أنهم قد أيقنوا بالإلزام أنها هي قائد الإنسانية الذي صاحبها خطورة خطيرة في معارج الحياة ، فتقدمت ورائه من حاة الحشرات المستغلزة إلى هذا الأوج المتسامي صعداً إلى السماء ، وجعلت الحياة فناً يجهل إلى الإنسان أنه يخلقه باختياريه كما يخلق بدائع الصور ، ولكون متحفاً يقاس بمقاييس الحرية والجمال .

(٣)

في الأدب كل ما في الحياة من حاضر ومغيب ، ومن فرائض وآمال ، ومن شعور بالضرورة في الطبيعة إلى تطلع لحرية المثل العليا . وواجب على الذين يفهمون عظمة الحياة من أبناء جيل العقاد أن يحسنوا فهم هذه الحقيقة ليعلموا أن الاسم الذي تصلح للحياة وللحرية لا يجوز أن يكون لها غير أدب واحد ، وهو الأدب الذي ينمى في النفس الشعور بالحياة والحرية . وليس هذا كله بحيث يفهم في إطار من التحيز وضيق الأفق ؛ فالحياة الجمادة التي يصورها العقاد لا تعنى إنكار الهزل ؛ والحياة الجميلة الحرة لا تعنى إنكار القبح . وهناك فرق بين الاشتغال بالهزل والاشتغال بتمثيله . وفي تمثيل الهزل حظ والمر من الجد ، وفي تصوير القبح حظ والمر من الجمال . والشعور بالحياة والحرية يحتاج إلى تأمل الحقائق التي تحول دونها ، ولا يمكن أن نتصور الحرية بغير هائق من الضرورة أو القيد . فلنشعر بالضرورة شعور واجب في الحرية .

الأدب ملكاً مشاعاً للقبيلة كلها ، ولا هزل في أدب القبيلة ، إنما هو فخر تتناول به أعضائها ، أو غضب تغل به صدورها ، أو هزل تترنم به كل سليقة من سلاقتها ، أو تلوخ يسجل أنبائها ، ويستوعب خلاصة مجاربها وحكمتها . وأما بعد ذلك الطور فيغلب أن يكون الأدب ملكاً للأمة عامة أو للإنسانية قاطبة ؛ فلكل قارىء حصته منه ، ولكل أونة حقها فيه ، ولا أمل له في النجاح إن لم يكن مستقراً على قواعد الفطرة الباقية ، لا على الأهواء العارضة ، وللمأرب الفردية الحواشي .

كانت بواحي الحياة القوية خلاصة مرامي العقاد . والحياة القوية في نظر العقاد هي حياة التميز الصادق الجميل ، والحياة الضعيفة هي حياة التعبير الكاذب الشال . الحياة القوية عند العقاد هي الشعور النبيل المجيد ؛ وهي طلب العزة والسيادة ؛ وهي التمتع في أسرار الفلسفة والمعلوم ؛ وهي الإقدام إلى مجاهل الأرض وأطراف البحار ؛ وهي الفتنة بالطبيعة ؛ وهي إجداد العمل وإجداد القول . شعور دافق وسرائر متقطعة . فإذا كان البحث في اللغة لا يخدم من بعض الوجوه هذه الملامح فلا بأس عليك في إطراحه .

ومنذ حمل العقاد مسئولية القلم رأى من واجبه أن يجارب ما يعرفه التبعة . وربما فتن العقاد بملامح الحياة القوية أكثر من فنته بتحليل اللغة . هذا حق ؛ ولكن لكل جيل أهدافه ، ولكل باحث منزعه . ومنزع العقاد واضح لا شبهة فيه . كان يقول : لا فلاح لأمة لا تصحح فيها مقاييس الآداب ، ولا ينظر فيها إليها النظر الصائب القويم ؛ لأن الاسم الذي تفضل مقاييس آدابها تفضل مقاييس حياتها . والاسم الذي لا تعرف الشعور الحق مكتوباً مصوراً لا تعرفه محسوساً هاملاً .

والعقاد يعلم ما قد يوجهه إلى منطق من بعض الاعتراض ؛ ولذلك يدفع ما قد يظن من شبهة التحيز إلى طباع دون طباع ؛ فنحن نقبل أدباً يناقض بعضه بعضاً ؛ نحن نقبل قصائد كثيرة ليس بينها من التشابه شيء كثير . فالحياة نامية متحركة مضطربة متحولة . ولذلك يجدر العقاد من كرامة الضوابط المختلفة ، ويحذر من الغفلة عن المقاييس المتشعبة ، يجذر العقاد من التميز القاطع بين الجيد والردى . وما كانت مقاييس العلم مضبوطة مقدرة إلا لأنها محصورة مجردة من اللحم والدم ؛ فإذا عرفت القضية الهندسية مرة فقد عرفت على حقيقتها الأخيرة المقيدة التي لا تتغير أبداً ، وأحطت بجميع جوانبها ، لأن جوانبها قابلة لأن يحاط بها . أما الحقائق النفسية فليست على هذا النمط ؛ لأنها قد تتراءى لك في كل مرة بلون جديد وصورة متغيرة . وإليك فريضة الحب مثلاً ، وهي من الفرائز المركبة في كل نفس . ولكن كم ذا بينها من التباير في القوى والدوافع والأغراض والأطوار والمعاني .

وبعبارة أخرى إن الحياة القوية ليست قوالب مصنوعة ، ولا هي حقائق آلية . نحن نقبل مقاييس مختلفة متشعبة ؛ لأن الاختلاف والتشعب أمة الحياة نفسها . ولكن لابد من التقويم ؛ لأن الحياة ليست فوضى بلا قانون رشيد . لكل عصر بلاغته ؛ لأن لكل عصر

الحياة حرة في جسدها . تخطو وتتلفت ، وتشير ، وتختال ، بلا كلفة ولا معاناة . وما من سهو ولا مصادفة كانت الأمم المستعبدة ضعيفة الميل إلى الرشاقة ، تؤثر الأجسام الغليظة المترهلة على الأجسام المشوقة المستوية . وإنما كان ذلك هراها لأن الحياة فيها مرهقة ، والحرية فيها ضيقة ؛ فهي أميل إلى البطء والتراخي إذ كانت حياتها بطيئة مترامية ، وهي أهون من أن تهيم بالرشاقة إذ كانت لا تحب الحرية ولا تعمل لها ولا تحس في نفوسها الحاجة إليها .

ومضى العقاد فيقول : الفكر الجميل تصفه بأنه الفكر الحر ، لا تزين عليه الجهالة ، ولا تغله الخرافات ، ولا يصد عنه أن يصل إلى وجهته صاد من العجز والولاء . حتى الأخلاق ؛ ما من جميل فيها إلا كان جماله على قدر ما فيه من غلبة على الهوى ، وترفع عن الضرورة ، وقوة على تصريف أهمل النفس في دائرة الحرية والاختيار .

وخلاصة الرأي أننا نحب الحرية حين نحب الجمال ، وأما أحرار حين نعشق من قلوب سليمة صافية ؛ فلا سلطان علينا لغير الحرية التي نهم بها ، ولا قيود في أيدينا غير قيودها

كان العقاد يرى شئون الحكم الأسمى لا تنفصل عن محبة الحرية على النحو الذي أومأ إليه . وكان يرى كثيراً من الشعر في الغزل والوصف والطبيعة بهذا المنظار . وكان يرى أن تثقيف الشعور بالحرية هو تثقيف الشعور بالجمال ، وأن الدعوة إلى أدب جديد لا تستغنى عن الثورة على المقاييس الموروثة في النقد والبلاغة . لا يستطيع المرء أن يتشكك كثيراً في أن العقاد رأى في هذه المقاييس ما يعوق صحة النفس والعقل في أمة ناهضة . كيف يكون الواجب شوقاً وكيف تكون الضرورة حرية ؟ هذا سؤال مغزاه أن كثيراً من الأدب وكثيراً من المقاييس يجب أن يعاد النظر فيه . كيف يمكن الاطمئنان إلى تحليل لغوى لا يستهدى بهذا الضوء . التحليل اللغوي عند العقاد أداة في خدمة هذه التصورات . فإذا رأينا الباحث يتعمق لغة النص دون أن يكون على بينة من حاجة الحياة النامية فقد أخطأ السبيل . وبعبارة مختصرة كان التحليل اللغوي بحيث لا يستغنى عن النظر في القيمة ، والقيمة هي أسواق النمو التي لا تعوقها الأغلال . لئلا هذا كله كان العقاد يضيئ ببعض الشروح ، وبعض البلاغة التي شرعت لأدب لا يحترم نوازع الحياة الحرة البصيرة . فالحرية علم وإحاطة ، ومجاهدة بعد مجاهدة . قد يكون في كلام العقاد روح الشعر ، وقد تكون فلسفته ذات حظ من الخيال والوجدان .

(٤)

ولكن العقاد كان يرى أن التأملات اللغوية خاضعة للتقويم ، وأنها قد تفيد ، وقد تضر . لقد ورث العقاد ما كان يسمى باسم مطابقة الكلام لمقتضى الحال ، وكانت هذه المطابقة في بعض الأحيان آية الخضوع أو الإملاء ، وآية الاحتراف المرحق بالضرورات ، والبحث عن التوافق الخاوي الذي يكبت نشاط النفس وحريتها . وكان يرى في التراث القديم في النقد والبلاغة

وبعبارة أخرى رأى العقاد التأملات اللغوية في عصره وقبيل عصره لا تصور القيم التي يؤمن بها ؛ وهي قيم لم يمل العقاد قط من اعتبارها قيم الحياة والحرية . كان العقاد يعبر عن خواطره تعبيراً أقرب إلى الغناء والنشيد ؛ لأنه كان يفرق تفرقة حسنة بين خدمة العقل الملتزم الحذر ، وخدمة الروح المتوثب الجسور . وربما كانت هذه العبارة الأخيرة أوضح قليلاً من كلمات أخرى في معجم العقاد ، وعلى رأسها الطبع والصدق والشخصية . وربما كانت كلمة الحرية خليقة بوجه خاص أن تكون هادياً لنا في تفهم هذه الكلمات . وليس من المستطاع أن نفهم أيضاً ما يعنيه العقاد من كلمة الصنعة بمنزل من نظرت إلى الضرورة . ومن أجل ذلك كان إيضاح الموقف محتاجاً إلى مزيد من التأمل ، وبخاصة ذلك الجانب المتعلق بالتقابل بين الضرورة من ناحية ، والحرية من ناحية ثانية .

والذي يجعل بنا أن نفهمه أن قيود الضرورة هي مسبار ما في النفوس من جوهر الحرية . انظر إلى بيت الشعر وتصرف الشاعر فيه . إنه مثل حق لما ينبغي أن تكون عليه الحياة بين قوانين الضرورة وحرية الجمال ؛ فهو قيود شتى من وزن وقافية وأطراد وانسجام ، غير أن الشاعر يعبر عن طلاقة نفس لا حد لها حين يحضر بين هذه السدود خطرة اللعب ، ويظهر من فوقها طفرة النشاط ، ويظهر بالجمال في عالم لا قائمة فيه للتعقبات . ومضى فيقول : تصور عالماً لا موانع فيه ولا أثقال ، ثم انظر ماذا لعله أن يكون . ولكننا إذا رزحنا بقيود الحياة وعرضنا لها فقد نسيتها غرض الحياة الأسمى . وأما إن جنحنا إلى الأخرى فلنعلم أن عصا السحر التي تلمس قيود الضرورة فتردها للنفس حلية تزدان بها ، وتسمى إلى الورق الجائلم فإذا هو مطية يخف بها الخاطر إلى أبعد أجوائه — هي ملكة الفن الجميل . فلا صناعة ولا زراعة ولا علم ولا عمل من أعمال هذه الحياة يمكن أن يتم على الوجه الأمثل في يد صانع لا ذوق في سليقته للجمال ، ولا قدرة له على تناول الأشياء كما تتناولها يد الفنان .

والحقيقة أن هذه الخواطر ملكت عقل العقاد وراح يتناولها بأساليب مختلفة بعض الاختلاف . فإذا كانت الضرورة من قبيل الاستسلام فإن الحرية ليست بسبيل من التمرد المطلق . وقوام الأمرين في نظر العقاد أن نجعل من القانون حرية ، ومن القيود حلية ، ومن الثورة نظاماً ، ومن الواجب شوقاً وفرحاً . هذا هو المثل الأعلى في الحياة ؛ وهذا هو لب لباب الفن الذي يلتقي فيه — كما يلتقى في فنونا — قيد الوزن وفرح اللعب ، ويتعاقق على يديه الخيال الشارد والغافية المحبوسة . وربما وافق هذا في قول العقاد قول كاتبة نابغة في بعض سطورها : قضبان النوافذ في السجن تنقلب أوتار قيثارة لمن يعرف أن يثبت في الجهاد حياة . (لتأمل هنا في ثورة العقاد على مفهوم الدلالة الوضعية) .

كانت البلاغة تبحث عن تناسب ؛ ولكن ما التناسب ؟ ولأى شيء يعجبنا ؟ التناسب تابع لوظيفة الحياة ، وليست وظيفة الحياة تابعة للتناسب . وما من حسنة تعدل بالرشاقة صفة من صفات الملاحظة . وليست الرشاقة إلا خفة الحركة التي تدل على أن وظائف

ولهم - قبل أن نستورد - أن البلاغة العربية لم تستطع أن تصف عبقرية الشعر العربي ، ولا هي جعلت هذه العبقرية موضوع اهتمامها ، بل هي خيمت إلى القارىء أن الأدب المتأخرة تنافس - مع الأسف - أطواراً أهل منها وأصح ، أى أن البلاغة العربية في رأى الأستاذ العقاد قامت بوظيفة غريبة أقرب إلى تحسين ما نراه قبيحاً ، أو الدفاع عنه بطريقة ملحة . ولكنها بعد ذلك لا تخلو من مفرطة ظلت غير واضحة الخطر قرونًا وأجيالاً . وهنا بأن فضل الأستاذ العقاد ، فقد قدم في تاريخ نبذة الأدب والبلاغة فصلًا من أهم الفصول . وليس أدل على أن البلاغة العربية حملت عبقرية الشعر العربي كما أهلها النقد النظرى القديم كله أن التوقد الذى يمتاز به الصرخات الحسية والومضات المحصورة لم يزل فضل تحليل أو تنوير ، والأستاذ العقاد يشير إلى هذا التوقد .

ومن المؤكد أن كل ما لدينا من آثار النقد والبلاغة لا يحسن التمييز بين العواطف الساذجة في غير تركيب ولا تنوع والعواطف المنوعة المتشابهة . والقارىء العربى يحتاج إلى هذه العواطف التى تتولد من قدم الحضارة وكثرة اختبار النفوس للنفوس في مختلف الأحوال والأطوار . لم تستطع البلاغة أن تحجز العواطف المركبة التى تأتى من تركيب العلاقات بين الناس في بيئات الحضارة . ليس في البلاغة العربية تصوير لغير العلاقات الفردية المفتوحة . وليس لدينا تصور لتأثير التكالييف المدنية في إنشاء علاقات ولباقات وآداب تترقى بصناعة المدح من الساذجة إلى شيء من التطنن والتنوع . عبقرية الشعر العربى مائزات خامضة ، فإذا زعمنا أن الأبيات العربية طرفة بعد طرفة فما جمال هذه الطرفة ؟ وما الذى يجعلنا نعشقها لا نستطيع حبها بعلاقات أهله بموجة تدخل في موجة لا تنفصل من التيار المتسلسل الفياض ؟ لم تستطع البلاغة العربية أن تعنى بالسوانح التى تعتمد فيها الظلال والجوانب والدرجات .

لم يشك الأستاذ العقاد في أن تراث تفهيم الشعر حاجز عن أن ينهض بالواجب المقروض في عصر النهضة والانبعاث . والحقيقة أن الأستاذ العقاد أدرك أن الواجب الملقى على الدهاة الجدد واجب ثقيل ، فالمسافة التى تفصل الأستاذ العقاد من عامة القراء واسعة ملحة ، والحساسية الجنبية التى يدهو إليها دولها عقبات راسخة موروثة . وهذا هو الذى جعل جهاد العقاد قليل التأثير مع الأسف الشديد . وكان من السهل إهمام الأستاذ العقاد بالغموض والتعسف والتحيز . والحقيقة هي أن رؤية الأستاذ العقاد كانت سابقة لمصره من بعض الوجوه ، وكان تدليل العصر من الصعوبة بمكان . ولكن الذين تفتتهم بعض التحليلات اللغوية الآن خليقون براءة العقاد ، فقد كان يعبر الأفاق البعيدة في جبارات قصيرة ، وكان يرى خدمة اللغة لا تأتى على الدوام عن طريق مباشر . خدمة اللغة هي خدمة الحساسية ، ولن تنفتح اللغة أمامنا مادامنا لا نولى شئون القيمة حقها من العناية .

في عصر العقاد ، وهل الأذى في عام ١٩٢٧ . وفي عصرنا هذا ، فوقان مختلفان على أقل تقدير . ويمكن أن نترجم عن هذين

موازنين العربى وموازنين الطبقة الخاصة ، وموازنين التلازم والترحوم . وكان هذا كله تراثاً يدرس ، ولكنه عاد لا يصلح لمواجهة أدب جديد ، أو لا يصلح لخدمة مجتمع يجدد فهمه للعرف والطبقة الخاصة ويستعد للمخالفة . كان كل شيء في النقد والبلاغة مقررًا محسوباً من قبل أن ينطق الشاعر . فكيف يسبق العقاد هذا الإقرار المتحكم ؟ وكيف تستعمل البلاغة إلى فن من فنون التزيين الذى يجنىء دونه المرء ؟ تختبئ الحقيقة في البلاغة المشغولة بتحسين القبيح مرة وتقيح الحسن مرة أخرى . هذه هي حياة الهزل التى أنكرها العقاد . كان العقاد داعية نبهة ، وكانت النهضة شعورًا بالجمال لأنها شعور بالحرية . فحين التراث اللغوى الفاحش - حل خطره - من هذا الشعور ؟ مثل هذا كله كان التجديد الأدبى - في منطق العقاد - هو تغيير النظر إلى الحياة . كان يقول إن الحديث عن الزهرة في الشعر يغفل الإحساس بالحرية ، وكان يقول إن اختبار المدح لا يصح دون اختبار هذا الإحساس ، وكان يقول إن استعمال الوزن في القصيدة لا يستقيم دون تقدير للتغلب على قيده ، بحيث يصبح هذا الوزن آية من آيات الحرية . وكان يرى أن الكلمات تتعلق بعضها ببعض ، ويؤثر بعضها في بعض ، ولكنها تتضام فيها بينها فتعطي معنى فوق معناها القريب المتبادر ، لأن الكلمات كانت تتطلع إلى الحرية . وكان ينظر في أدب المعربى فيحتاج في قبول بعضه ، لأن المعربى يسرف في إعطاء القيد والأفلال مكانة لا تحد . إن الشعور بالحرية كامن في كل موقف ، ولا بد من تفهيم الفكر كله في ضوء ما يتجه للإنسان من تجاوز ، فنحن لا نحب بالافكار لأنها مستقيمة صالحة لحسب ، ولكنها تعجبنا لأنها نستطيع من خلالها أن نتجاوزها بعض التجاوز . وتلك آية الحرية . كان العقاد يقول إن فكرة الحرية ذات ألوان كثيرة لا نحصى ، وإننا نرضى عن كل شعر وكل بلاغة إذا هي خدمت حاجتنا إلى التحرر أو ألقت بين التحرر والالتزام بطريقة تعصم الإنسان من التزق والمبردية .

كان الأستاذ العقاد يرى التجديد الجوى والأدب جيمًا محتاجًا إلى تمحيص القيمة وإقامة فلسفة جمالية ، وكان يرى في هذا كله تقدمية ضرورية للكلام في النص وشرحه .

من الواضح أن قارىء الأستاذ العقاد يستطيع أن يحكم بأن البلاغة العربية لم تحسن تفهيم الشعر العربى في غير أطواره ، فهي بلاغة تدهولما يسميه الأستاذ العقاد باسم آداب الانحطاط . وهذه عبارة قاسية . ولكن كل مطلع على آراء الأستاذ العقاد يدرك بغير قليل من الجهد أنه غير راض عن الكتاب المشهور الذى ألفه عبد القاهر الجرجاني إمام البلاغة العربية ، والمعروف باسم «أسرار البلاغة» . وسنعود إلى هذه الناحية بعد قليل . ولكن القارىء خليق بأن يذكر على الدوام أن جهاد الأستاذ العقاد في إعادة التفهيم يعنى - دون شك - أن قوام البلاغة عند عبد القاهر كان موضوع مراجعة مستمرة قوية . ولا شك أن كثيرًا من شواهد هذا الكتاب ينطبق عليه ما سياه الأستاذ العقاد باسم آداب التلوية والمجانة والبطالة والفراغ وفقدان دوافع القوة والحياة والحرية .

في إحدى الروايتين « أخو فتكات بالكرام اسمه الدهر » . فالبلاغة العربية تقترب من تفهم الشعور على أنه صدمة أصابت جداراً ، أو ضربة وقعت على حجر .

هذه قعقة التهويل التي يسميها العقاد تارة باسم الصنعة ، وتارة باسم الكذب الذي يجلى الطبع والفطرة الأصيلة . يقول العقاد : إذا سمعت قوله « أخو فتكات بالكرام » بدهك بما يشغلك من الكناية ، فلا تعود تبالي أكان اسم صاحب هذه الفتكات الدهر أم غير الدهر . ولكنك إذا سمعت « ملول من الأيام » انسرحت أمامك ساحة الحوادث ، فرأيت أطوارها طوراً بعد طور ، ولمحت صورة الزمن القديم يشرف على كل هذا إشراف اللاعب الملول . ويحىء ذلك بعد قوله « أقاموا زماناً ثم بدد شملهم » فيكون أنسب للترخي في القلب ، وأقرب إلى ما جرت به العادة من غير الظروف .

وما كان للدوق غارق في أثر البلاغة أن ينحو منحى العقاد في تأويله . منحى العقاد منحى مظف من خير شك ، والانتقال من الفتك إلى الملاة انتقال واسع ، فالملاة أدل على التأمل والممارسة الفطنة واجتماع ما يشبه الأضداد ، وحضور جانب من روح الخير التي لا تحس ، وهي على كل حال أدل على وجه من وجوه البصيرة لا الجهالة العمياء التي تشبه الآلة الصماء في الرواية الثانية .

(٥)

إن وقفة قصيرة من هذا القيل أدل على ما قلناه خير مرة ، فقد حنى العقاد بالشعر الرديء أكثر من أي رائد آخر ، أو على تصحيح الفهم . وكانت عنايته في الحقيقة لا تخلو من استعمال بعض المبارات العامة ؛ فقد كان يكتب عن الشعر الرديء كتابة مهتاج ، وكان يسمي الشعر الرديء باسم البهرج والكذب والظنين والبرق . والفارسي مهتاج إلى المهل الشديد حين يعبر هذه الألفاظ . كانت آفة البلاغة فيما يظهر أنها لا تميز تمييزاً دقيقاً بين الجمال والكذب . وكان البيت الذي اعترض عليه العقاد من قبل من هذا النمط . والكذب عند العقاد يختلط كما نرى بالبهرج . وبعبارة أخرى ميز العقاد بين الزينة والجمال ؛ هذا التمييز الذي كان غائباً في تراث البلاغة . كانت وظيفة العقاد صعبة ؛ ومانزلة محتاجين إلى مذاكرة هذه الملاحظات للثبوت في كتاباته مهما تخرج أحياناً في مسايير العقاد ، ومهما نظن أنه قد عبر عنها تعبيراً لا يخلو من حدة . والحقيقة أن فكرة الحرية مائزلة تؤثر في نظرة العقاد . فالشعر الرديء عنده يقف عند الحس ، ويحمد عنده الخيال ، أو هو عيبة تستوقف الناظرين ، وقد يخل الحس والتفكير . أما الشعر الجيد فتقيض ذلك . ما يبدو منه لأول وهلة هو أقل مما فيه ، أو هو رائد الذي يسعى أمامه ليدل على وصوله . وهو لا يستوقف الحس ولا يعطل التفكير والخيال ، ولكنه يطلق النفس في هوانة ورفق ، ويسلس في الطبع شعور السباحة والاسترسال . هناك شعر رديء كثير روجت له البلاغة أو روجت له آداب غير قليلة . كان العقاد

الدوقين أحسن ترجمة مستطاعة إذا اقتبسنا وقفة العقاد أمام بعض أبيات الشعر ومقارنته بينها . هناك ضرب من الاختلاف في رواية بعض أبيات البارودي ؛ فقد نشر المصنف نصاً لفصائله مختلفاً عن النص الذي نشر بعد وفاته . وللبارودي قصيدة يجارى فيها أبا فراس ، وقد جاء في هذه القصيدة نصان اثنان لبيت واحد ، هما :

أقاموا زماناً ثم بدد شملهم

ملول من الأيام شيمته الغدر

ولكن صاحب الوسيلة الأدبية روى البيت على الصورة التالية :

أقاموا زماناً ثم بدد شملهم
أخو فتكات بالكرام اسمه الدهر

وكان من الطبيعي أن يختلف القراء فيما بينهم حول ترجيح إحدى الروايتين من الناحية الفنية . فاما الدوق المتأثر بالبلاغة العربية فبرى صاحبه أن الصورة الثانية أجود ، أو أن قول البارودي وملول من الأيام بعد قوله ثم بدد شملهم من أضعف التراكيب ، بخلاف (أخو فتكات بالكرام) ، فإن هذا التركيب جمع بين الجزالة والركة اللتين بلغتا منتهاهما في آخر البيت حين فسر شاعرنا الكناية بقوله اسمه الدهر . أضف إلى ذلك أن حزن الشاعر يتجل في الشطر الأخير على أولئك النفس الغر الذين بدد الزمان شملهم ؛ وهذا أتم للمعنى وأولى وأكثر اتصالاً بما جاء بعد ذلك .

وتقدم العقاد فأشار إلى ولع البلاغة بالصحيح والتهويل في الصورة الثانية . وربما حرصت البلاغة على أن تصور الحوادث التي تبدد الشمل ، كحوادث السكك الحديدية ونكبات الزلازل وانفجاض الصواحق ، وتنسى أن التغير من حال إلى حال طبيعة الدنيا ولو لم تقع المفاجآت الدواهم .

وربما كانت البلاغة العربية أقرب ربحاً بالفتك منها بالملاة أو الضجر والسامة . في إحدى صورتين تحصر البلاغة على السورة العامة ، وفي الصورة الثانية حرص الدوق الحديث على صورة الملول الذي يتقلب ويتبدل ويغدر عن شيمة ويدن لا عن هياج فاتك . في إحدى الصيغتين صورة عنصرية تصور وتجهل وتتحدى المبارزين المناجزين . وفي الصيغة الثانية صورة القدر في أبدته الطويلة يلعب بالخلاتق لعب السائم الضجر في غير أكرات ولا تعمد . وقد ظن الأستاذ العقاد أن هذه الصيغة أجدر بالبارودي في شيخوخته ، وأن الصيغة الثانية ذات الضجيج أجدر به في شبابه وأول ابتلائه للشعر . ولا يعني هذا الجانب شبه التاريخي ، وإنما الذي يعني أن نصل وقفة العقاد بما نرى أنه تحول في الفهم من البلاغة وآثارها . وكان البلاغة كانت نوحاً من غناء للدهر على نحو ما قال البارودي

من الغريب في نظر الأستاذ العقاد أن تقوم فلسفة هائلة تشرع لفزع الحواس ، وتصنع من الفزع زينة . وليس ثم فرق بين استعمال لفظ الفزع واستعمال لفظ العقبة ، فالفزع إنما يمكن في اصطلاح عقبة من العقبات . ولا يستطيع المرء أن يتجاهل رأى العقاد في أن تراث البلاغة والنقد كان خادماً للعقبات المصطنعة المفزعة لا موحياً بالحرية والطلاقة . لقد كان الربط بين الجمال والحرية أبليغ نقد يوجه إلى البلاغة . ولكن الناس يتعجلون القراءة . ويظهر أن العقاد « فزع » حين رأى الجميلة الباكية تعامل في البيت السابق المشهور حل نحو من الاستهتار ، كما فزع حين رأى سواد الليل ويبيض الصبح يتخليان عن كل شيء في سبيل المقابلة أو التضاد . من المؤكد أن العقاد رأى بدع البلاغة مولعاً بالتعجب ، حرصاً على الإدهاش أو الإغراب أو الإزعاج أو إرهاب الحواس .

أنكر العقاد اعتماد الشعر في منظر البلاغة على الوهم . كان البلاغيون يتسرون بالحركة والهيئة من مجالها ابتساراً يجهلنا حل مناظر وهمية . لنقل إن العقاد أنكر اعتماد الشعر (الرديء) على حاسة الوهم ، وإعمال تنشيط الحاسة الخيالية ، وأنكر المكابدة العنيفة التي تتبدى في بعض التهاجج حتى يحرم المتأمل من الاطمئنان الأولى . وأعجب البلاغيون بجو الخوارق الذي يعبر عنه الأستاذ العقاد بلفظ إرهاب الحواس وإزعاجها . وظلت البلاغة مولعة بالتنظير لتضخيم يجهل الأشياء قريبة وبعيدة ، موجودة ومعدومة ، كما يستقيم لديهم هذا الفزع . وألفت البلاغة في شواهدنا وتأملاها الإشادة بتأليف السحر ، وأعجبت البلاغة بالتضاد بين الأشياء إلى أبعد مدى . وأخذ التفكير البلاغي يشرع لما طرأ على الشعر العربي منذ القرن الثالث من المباينة . وأى شيء أكثر إثارة للفزع من أن يكون المصلوب المقتول حياً عاشقاً . وأى شيء أكثر إزعاجاً من أن يكون النجم الأليم لؤلؤاً ساراً . كان الأستاذ العقاد يتهم هذا الشعر كله بالكذب . وهو يستعمل لفظ الكذب مرادفاً للبهرج ومرادفاً للفزع . ولكن العقاد حق فيما نرى حين يلاحظ أن بعض الشعر يشتم بروح الوقائع الحارقة والحوادث الشاذة في معارض ظاهر أمرها وقائع عادية أو حوادث مألوفة . كان العقاد يبحث عن جماليات مختلفة اختلافاً جذرياً عن جماليات البلاغة . وكانت انطباعات رائد مظف واسع الإحاطة بالشعر الإنجليزي والنقد الأدبي الحديث انطباعات غريبة الوقع حل عقول كثيرين .

لم يكن العقاد راضياً عما قد يبدو في بعض التهاجج وبعض التفكير البلاغي من نزوات هندسية ، وحزن غريب إلى الشكل العارى من الطابع الذائ وإلحاح على تجنب العلاقات التي ترتبط بأوضاع الحياة العادية .

(٦)

استوقفنا العقاد عند ثلاث غير قليلة لأنه كان يعلم أن الشعر الرديء أكثر مما يتصور جمهور القراء ، ولأنه يعلم أن هذا الجمهور

يقتد شواهد البلاغة انتقاداً حقيقياً . حين يتهم الشعر الرديء اهتماماً بلفت النظر . وبعبارة أخرى إن طريقة الشعر الرديء هي طريقة لدع الحس ويهيج الشعور . ومن الواضح أن هذا الوصف ينطبق على إحدى روايتي بيت البارودي . ولندكرها مرة أخرى :

أقساموا زماناً ثم سدد شملهم
أخو فتكات بالكرام اسمه الدهر

الشعر الرديء يزيد في المادية زيادة ، وينهذى في إعانت الحواس ، أو يشويه حس منزج أو جسد منهوك . ومسألة الإزعاج شغلت العقاد وشغلت المازن . وقد رأى الرائدان العظميان أن كثيراً من الناس في زمانها وقبل زمانها يتجهجون مع الأسف بالشعر الذي يظل حل حاسة من الحواس ، أو الشعر الذي يضعف أعصاب الوظائف الحسية . هذه هي الزينة المفضلة في البلاغة ، زينة الإرهاب والإزعاج . الشعر الرديء هو الولع بالعقبة دون الطلاقة ، والعقبة مأتاها من سرف العناية بالوظائف الحسية . الشعر الرديء لا يعا بنشاط النفس ومراحها أو حرمتها . ويجدر بنا أن نستوقف أنفسنا عند أبيات أخرى ، فقد امتدح البلغاء جيلاً بعد آخر قول الشاعر :

وأمرت. لؤلؤاً من نرجس وسقت

ورداً وعضت حل العناب بالبرد

وأعجبوا بقول الشاعر :

أزورهم وسواد الليل يشفع لي
وأثنى ويبيض الصبح يفسرى بـ

وربما لا يكون لفظ الصنعة هنا مثيراً على نحو ما يفعل قول العقاد . إنما أمام إزعاج للحواس وأمام احتفال بالعقبات . هذا البيت الذي يعنى أننا أمام سدود ولنا أمام (مراح) أو نشاط . فالشاعر مولع بالحجاب . والشعر يقف بك عند اللفظ المقصود لا تجوزه إلى المعنى إلا إذا أردت ذلك وتممته . وفي البيت الثانى اختلق الشاعر من سواد الليل ويبيض الصبح عالماً مزججاً للحواس . الشاعر مولع بالوظائف الحسية ، ولا علاقة بين الليل والصبح من ناحية ، وملكات الروح من ناحية ثانية . وقد سخر الشاعر بياض الصبح وسواد الليل ، وأدار بينهما صراعاً يراه منه الإثارة . ولا ريب أهمل الشعر الرديء الشفافية . وبعبارة أخرى كان ما نسميه باسم البديع خليفاً بإعادة النظر في ضوء جديد حاوله العقاد . كان التفرق بين ما هو حسى وما هو روحى مهما ، وكان

به مثل هذه الفتنة . ومن الراجح أيضاً أن الأستاذ العقاد رأى من الضروري الخلاص من هذه الفتنة التي تشبه في عقول كثيرين بما نسميه روعة الأداء أو جمال اللفظ . حارب العقاد بعض ملامح هذا الجمال الذي يعدو على الشعر ، بل يعدو على صحة التفكير والشعور . وجمال الألفاظ أنماط ، منها ما يقبل ومنها ما يرفض . وهذا ما ألح عليه الأستاذ العقاد .

لنقل إذن إن العقاد رأى في شعر شوقي أبلغ النماذج الخاصة بفتنة اللغة . ورأى الجمهور مفتوناً باللغة التي تنافس حرية التفكير والوجدان . فالفتنة المقصودة لا تقل عن تلك الضرورة التي شغلت عقل العقاد . والخلاص من فتنة اللغة هو الخلاص من قهر الضرورة إلى مراح الحرية التي تغنى بها العقاد في كل مكان . يجب ألا نتردد في أن العقاد حارب جاذبية البلاغة العربية محاربة مستمرة ، ويجب أن نزع أن هذه البلاغة قد غرست ما سميناه فتنة الصيغ والألفاظ ، وأصبح القارئ أسيراً لأنماط من التصور أو أنماط من صناعة اللغة تعوق حرية العقاد أو حرية الباحث عن النمو والنبوغ والتحرر من كل قيد إلا قيد الحرية نفسها ، من حيث هي عطاء وتكريم وتنظيم .

هذه هي المسألة الحقيقية في أدب العقاد النقدي . مسألة الثورة على نظام معين في قبول الألفاظ والأساليب . نظام هزون مفضل يبحث عنه القائل وأحياناً أو غير واثق . ومن ثم يبدو ما نسميه التعبير عوداً مقبولاً إلى هذا النظام ، أو عوداً لا يخلو من العذوبة والسلاسة التي حاربها العقاد ، لأنها سلاسة لا تخلص من التخدير ، وهو إنما يبحث عما يسميه باسم السرائر المتبقية . فموسيقى الشعر ذاتها تخضع للحساب ، كما يخضع كل شيء آخر ، والجمهور في رأى العقاد يسره من الانسجام أو العذوبة أو السلاسة ما يضر تلقفه للحياة . ولم يكن العقاد هادئاً في تعبه وبجونه . كان غاضباً لأن القارئ أو كثرة القراء محتاجون إلى البقعة ، ولا بقعة بغير استشارة ومعاينة . وهذا ما فعله العقاد .

كان شوقي بأسر السامعين والقارئ لأن يحسن مثل الفتنة المدهاة باللغة ، ولأنه يجيل هؤلاء السامعين القارئ على هذا المعين الموروث الذي اكتسب قوة طاغية يصعب أن تقاوم . كانت اللغة الفاتنة عند شوقي هي اللغة التي خاصمت الإحساس بالفردية أو الإحساس بالحرية ، لأن الفردية مفزاهها أن اللغة ليست نظاماً هاماً رسمت ملامح تأثيره من قبل . ولذلك لا غرابة إذا رأينا العقاد يريد شيئاً كبيراً ، يريد أن يقضي على أنظمة تعشق اللغة ، هذه الأنظمة التي تصور في حقيقة الأمر فلسفة الضرورات أو فلسفة القهر في عبارات العقاد . فالقصر المستعمل في البيت السابق هو مثل من أمثلة الضرورات ، والإيجاز المفضل هو الحاسة السحرية التي لا ترضى العقاد .

كذلك قرأ البيت . وأصبحت الأخلاق في بقائها وذهابها قدراً مقدوراً ، وسراً مسحوراً ، وأصبح هذا التقابل بين البقاء والذهاب فرضاً مسنطاً على الرقاب . فلا غرابة أن ينضب العقاد غضباً خالياً

محتاج إلى التنبيه ؛ فالشعر الرديء عند العقاد يضر بصحة النفس ، ومن ثم كانت محاربه واجباً على من يحفل بشئون الحياة ذاتها . وقد نال شوقي نصيباً غير قليل من عناية العقاد ، واثم العقاد كثيراً بأنه متحيز . ومن الأهمية بمكان أن نترجم العقاد هنا إلى لغة أوضح ، قال العقاد : من أحمد شوقي ارتفع شعر الصنعة إلى ذروته العليا . وشعر الصنعة ليس على هيج واحد كله ، منه ما هو قريب إلى الطبيعة ولكنه منقول من القسط الشائع بين الناس ، فليس فيه دليل على شخصية القائل ولا على طبعه ، لأنه أشبه بالوجوه المستعارة التي فيها كل ما في وجوه الناس وليس فيها وجه إنسان .

ومن هذه الصنعة كانت صنعة شوقي في جميع شعره ؛ فلو قرأته كله ، وحاولت أن تستخرج من ثناياه إنساناً اسمه شوقي بخالف الأناسي الآخرين من أبناء طبقة وجهه لأعياك العثور عليه ، ولكنك قد تجد هناك خلقاً تسميهم ما شئت من الأسماء ، وشوقي اسم واحد من سائر الأسماء .

وواضح في هذه العبارات أن العقاد كان يردد كثيراً أن الحياة والفن على حد سواء موكلان بطلب الفرد أو النموذج الحادث ، أو موكلان بطلب الخصوص والامتياز لتعميمه وتثبيته . وأقرب ما أمثل به لذلك زارع يستنبث صنوف الثمار ليستقى منها المميز في صفة من الصفات المطلوبة ، فإذا عثر بالثمرة الواحدة التي وصل فيها إلى غرضه ولقمها وجددها بمشترات الألفنة من الثمرات الشائعة عند غيره ، لأنه بهذه الثمرة الواحدة يستأثر بالطلب والإقبال ، ويعنى على ثمرات الشيوخ والمعموم .

وفي هذه الفقرات نرى العقاد يعود أولاً إلى لفظ الصنعة ، ويقول إن شوقي ليست صناعته هابطة ، بل يعود عليه أكثر من مرة بعذوبة الأداء . هذه العذوبة كفلت لشعره الذبوع بين الجمهور . والعذوبة ماتزال غامضة . وقد تولى العقاد نماذج أصعبت هذا الجمهور ، وأخذ يفتنهم . وأكبر الظن أن العقاد كان يحارب فتنة اللغة الموروثة منذ أجيال بعيدة ؛ فالجمهور مولع بالجرس والأداء ، ومن خلال الجرس يفتن الجمهور بصياغات أو أساليب . وما زال الناس يتناقلون قول شوقي :

وإنما الأمم الأخلاق ما بقيت
فإن هم ذهبت أخلاقهم ذهبوا

وفي هذا البيت نرى ما ورثه الجمهور عما يسمونه في البلاغة حذف الفضول أو اجتماع الكثير في اللفظ القليل . وفي البيت ، إلى جانب ذلك ، التقابل بين بقيت وذهبت ، فضلاً على التقابل بين ذهاب الأخلاق وذهاب الأمم . ويستطيع المتأمل في الوقت نفسه أن يدرك اللعب على لفظ ذهبت وذهبوا ، ومحاولة تخلق حاسة معينة من خلال هذا اللعب . كل هذه الملامح يمكن أن نسميها باسم فتنة اللغة التي حاربها العقاد . ومن الراجح أن يكون لفظ الصنعة مراداً

إلى استعمالها حتى أوضح الموقف . لقد استخدم التنوع اللغوي إذن استخداماً مسبقاً . ولو قد وقفنا عند هذا التنوع لا نتجاوز ولا نرتب فيه لما استطعنا أن نضاهي بعض نقد العقاد . نقد العقاد يدور على أن هذا التنوع لا يخلو من الملق ، ولا يمكن أن تفهمه دون نظرة معيارية . والذين ينتهزم تحليل اللغة إذن عليهم أن يفرقوا بين الوسائل والغايات . لتحليل اللغة ليس أكثر من توضيح منظم إلى حد ما لحاسة تخلق الموت في رأى العقاد . لذلك اختصر العقاد الطريق . لم يستوفنا عند شيء من هذا التحليل . لقد زعم أنك لست محتاجاً إليه . هناك حدس قوى واضح يفي عنه . حدس يعبر عنه العقاد حين يقول هذه لغة المكدين ، لا تفرق عنها إلا اقتراف طوبى وسلاسة الموت حقل كثير من القراء . من الواضح أن العقاد المتضائل لم يرق إلى المآثر والأهلى السابقة ما يقلل مما سمعته ملق الموت . المهم هو أن العقاد يقول لنا لا تصعب نفسك في التحليل اللغوي إذا كان في وسعك أن تصل إلى الغاية من طريق قصير . يقول العقاد فيما يبدو إن تفكير شوقي ليس ناضجاً . إن عبارة النضج شديدة الأهمية . فتنه اللغة معزلة عن هذا النضج ، ولذلك عوصمت . العقاد لم يوضح في هذا المقام رأيه . ولكن كل شيء في السياق الأكبر من فلسفة العقاد يفيدنا هنا . لقد روحنا شوقي على نحو ما روحنا البلاغة العربية . وقد سمعت منذ قليل أن العقاد يجمع على هذا الترويج . والترويج حاسة مهمة إذا بحثت البلاغة العربية بحثاً متعمقاً . هذا الترويج يبدو على الخصوص في النقلة من البيت الأولين إلى البيت الثالث .

وبعبارة أخرى إن اعتداد شوقي على هذا الترويج يعنى أنه في نظر العقاد لا يفكر تفكيراً صحيحاً . لقد عذبت اللغة شوقي حين غيبت إليه أن النقلة من توالي الموت أو ذهاب الناس إلى بقاء مآثر وأبداً نقلة مستقيمة . من المؤكد أن العقاد رأى في هذا النوع من التأملات ما لا يخلو تفكير رجل مشغول منذ البدء وإلى النهاية بمعنى النمو وإزاحة الحيلة ، والإشاعة بالإنسان ، ويزوِّج الحرية في ظلمات القهر والضرور . تفكير العقاد متناكب إلى أقصى حد . ومن ثم كان اهتمامه بالتحيز والخبرة اهتماماً يصدر عن قارىء لا يحسن قراءة العقاد في تفصيلاته . إن نقد العقاد لشوقي لم يمحض حتى الآن لمحضاً ثرياً . إذا تعمقت قراءة العقاد ذكرت ما كان يقوله الدكتور طه . شوقي لا يقرأ ولكن العقاد قارئهم . هذه هي خلاصة الموقف ، إن الفتنه باللغة التي تسمى صنعة أو بلاغة تنم عن ثقافة مختلفة اختلافاً جوهرياً عن ثقافة العقاد .

يقول شوقي في هذه القصيدة :

تطلع الشمس حيث تطلع صباحاً
وتنحى لسجل حصاد
تلك حمراء في السباه وهذا
أصفر التصل من سراس الجلال

من (الصنعة والافتراء) لأن العقاد مستقيم في تفكيره كله لا ينحرف ، ولا يهيس بهائيس متضاربة .

والمهم هو أن خصام العقاد مع شعر شوقي يجب أن يعتبر واحداً من أهم ملامح الفهم الأدبي الحديث ، ويجب أن ينظر إليه على أنه ثورة على الفهم المتوارث للغة . وعبارة أخرى كان شعر شوقي بمجد نظام الأفكار والأحاسيس التي سميناها باسم فتنه اللغة ، هذا النظام الذي يريد العقاد أن يجد من سطوته .

(٧)

حارب العقاد بعض صور العلوية وبعض النفايات المحبوبة ، وحارب طرف البلاغة المشهور وسلطة الأساليب التي تعلق على حرية التفكير . حارب في الحقيقة الإرعاء الذي ورثناه من البلاغة لطائفة من رسوم اللغة المتغلغلة الخامسة . هذه الرسوم ليست هي البديع الفائق . هي أخشى من هذا وأق وأطف . كان العقاد يتجه بخطابه إلى جمهور واسع ، وكان يكون هجومه بلون لا يخلو من انفعال وسخط . ولو قد كان العقاد يعلم طائفة من الشباب في معهد أو جامعة لاتباع له أن يجعل انفعالاته بطريقة أخرى . ولكن العقاد مع الأسف حرم من هذه الفرصة ، وحرم الهوى الأدبي أو تغيير الفهم من غير غير قليل . ولننفض قليلاً مع بعض النماذج . يقول شوقي في رثاء محمد فريد :

كل حى على المنية ضاد
تتوالى الركاب والموت حاد
ذهب الأولون قرناً قرناً
لم يدم حاضر ولم يبق باد
هل ترى منهم وتسمع عنهم
غير بالى مآثر وأباد

هذا هو اللفظ المذهب ، وهذه نعمة محبوبة ، هذا هو التنوع اللغوي الذي كان يسترعى نظر عبد القاهر فضلاً عن من دونه من الباحثين . التنوع بين جبل اسمية وعلوية ، التنوع بين التعريف والتذكير ، التنوع بين حاضر وباء ، التنوع بين ترى وتسمع ، ومن هذا التنوع أيضاً الانتقال من صيغ الإنشاء إلى صيغة السؤال ، والانتقال شبه المباحث من الموت وتوالى ركاب الأموات إلى المآثر والأبداً . هذا هو التنوع الذي شرحت له البلاغة . ولكن كل هذا كان يثير غضب العقاد لأنه يستفز فلسفته التي عاش عليها لا يجد . يقول العقاد مهتاباً : في القصيدة ما نسمعه من ألواء المكدين والشحاذين . ماذا يقصد العقاد من هذا التعليق الذي أوجزناه ؟ المقصد هو أن شوقي يتملق الموت دون حساب . لاحظ كلمة يتملق التي تستخرج أعنف ما في نفس العقاد . لقد اضطرت

ربما بلغنا في هذه العبارات ما يحلو المراد بالطبع والجوهر والصدق . ربما استعملنا أن نقول إن العقاد كان يتحدث بواسطة هذه الألفاظ الحساسة عن فن استعمال الكلمات ، عن بلاغة ثانية لا تحتل الكلمات في جانب واحد ، فالكلمات ذات نشاط متنوع . بعض الناس يقفون من هذا النشاط عند جانب واحد وقد يكون هيناً ، وبعض الناس يرون نشاط الكلمات خائراً في سياقات حيوية يعطى بعضها بعضاً كما تعطى الأغذية للدم ، وكما تعطى الزهرات العطر . يظهر أن العقاد كان يرى أن للكلمة وحدة على الرغم من تشعبها أو تنوعها . كان يرى أن استعمال الشاعر للكلمات يوقظ هذه الكلمات أو يوقظ تاريخها ، ويجمعها في نقطة واحدة لم تتح لها من قبل . استعمال الشاعر للكلمات يضاعف قوة الكلمات ، ويجعل ما قد يكتنفها من ضباب إلى أنوار مركزة . إن الكلمات لا تعنى ما يبدو أمام أعيننا . الكلمات لها جوانب اتصالها بالوجدان ، وهي التي تساعد هذا الوجدان على النمو .

الشاعر يضاعف سطوع الكلمات ، ويجعل هذه الكلمات أشياء حية . إن الألوان والأشكال التي اهتمت بها البلاغة في باب التشبيه خاصة لا تعيش منفردة عن سائر نشاط الكلمات أو الأشياء . اللون والشكل فنيان في حقيقة أحسن منها . والتعريف بالكلمات ليس هو التعريف بالألوان والأشكال . فليس للون والشكل وجود ذات بمعزل عن التأويل الضروري . والحواس لا تنزل عن الشعور ، والمحسوس لا يفصل عن الوجدان الداخل . وعلى هذا النحو أهم العقاد فهم البلاغة المتوارث للغة ، وقال في عبارة لا تخلو من صراحة إن البلاغة أخطأت الطريق إلى نشاط الكلمات . وليس للكلمة معنى ثابت ، وليس المنجل شكلاً معلوماً ولا هو حصا فحسب . الكلمة مجموعة قوى كثيرة . وإذا استعمل لفظ المنجل في الحصاد فمن الواجب أن نتذكر أن الحصاد غير المنجل . وعلى هذا النحو تتعدد العلاقة بين الكلمات ومعانيها . بين الكلمات ومعانيها علاقات لا تنتهي عند التطابق والالتزام اللذين احتضنت بهما البلاغة . الكلمات تغيب ، والغيب لا تتضح في باب التطابق والتجاوز والتلازم . هذه علاقات الإسهام التي شنع عليها العقاد على الدوام . والكلمات حرة . نعم ، تتحرر الكلمات أو يتحرر الشاعر أحياناً من سلطان الكلمات . هذا التحرر لم يتح له الوضوح في البلاغة العربية .

ونحن حين نتعامل مع لفظ المنجل مثلاً نتناسى أن من الممكن أن يعبر هذا اللفظ ببعض معناه ، أو الحصاد . ونتناسى أيضاً أن الحصاد لا يطابق المنجل ، ولا يلزم عنه على الدوام . على هذا النحو دعا العقاد بطرق مختلفة خضعت على كثير من القراء إلى أن الشاعر يجارب بعض سلطان الكلمات . كان مألوفه يقول إن الشعر يصنع من كلمات ولا يصنع من أفكار . ولكن هذه العبارة قد يساء تأويلها ، فالتنافس بين الكلمات والأفكار ليس بالتنافس الذي تستحيل فيه الكلمات إلى ملوك طغاة أو حكام مستبدين . هذا الاستبداد يتجلى أحياناً من ثنائها البلاغة .

أهم شيء في نظر العقاد أن الكلمات مواقف إنسان . ليس

لقد علمتنا البلاغة أن نفنن بالتشبيه . يقول العقاد وهذه جنابة على اللغة . إن القاريء للبلاغة يميل إليه أن الأشياء فقدت علاقاتها الطبيعية ، أو أن الناس فقدوا قدرة الإحساس بها على ظواهرها . رأى العقاد أبشع الضعف في هذا الموقف . اقرأ العقاد بشيء من المهل فسترى أنه يصف البلاغة وصفاً باطنياً حين يقول إن شعراء الصناعة أو خدام البلاغة نظروا إلى الهلال فإذا هو أخرج معروف فطلبوا له شبهاً ، وهو أغنى المنظورات عن الوصف الحسي لأنه لن يرب يوماً فنفضى أثره ، ولن يضل فنسترد بالسؤال عنه . هذه العبارات القصيرة تعني أن الولوج بالتشبيه في البلاغة ترجمان لحروف دفين يجب أن يستقصى . ولكن العقاد عجل ، وكذلك سائر النقاد يطلبون من العقاد أن يقول كل شيء وهم نيام مستريحون وإلا نقدوه وكرهوا عليه . لقد تعجب العقاد أكثر من مرة من شواهد البلاغة . تعجب من هلال كالحلال ، ولابد للخلخال من ساق لقالوا هو في ساق زنجية الظلام . تعجب العقاد من إعلاء الوهم الذي هو بمعزل عن الحبال في حديث البلاغة عن التشبيه بوجه خاص . وكان يسخر من ابن المعتز الذي يجعل الهلال منجلاً صنع من فضة وهو يحدد النجوم ، والنجوم نرجس . يقول العقاد ولا حصا هناك ولا محصود ، فهذا وراء هذا كله ؟ وجاء شوقي فقال إنه منجل يحصد الأعمار فأخطأ حتى التشبيه الحسي ، لأن الأعمار لا تحصد حين يكون القمر كالمنجل فحسب .

(٨)

وقد وجد العقاد فرصة سانحة ليقول إن البلاغة ومن سار على منوالها من الشعراء اختزلت الكلمات اختزالاً قاسياً ، فالكلمات في البلاغة العربية أشكال وألوان حارية . ويظهر أن العقاد رأى في هذه التعرية خوفاً كامناً من الحياة أو خوفاً كامناً من اللغة . وللعقاد عبارات مشهورة في معنى التشبيه يتفنى بها النقاد ويرونها غير ما ترك العقاد من أثر في معنى النهضة الأدبية . وليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه ، وإنما مزية أن يقول ما هو ، ويكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به . وليس هم الناس من الفصيد أن يتسابقوا في أضواء البحر والسمك ، وإنما مهمهم أن يتعاطفوا ويودع أحسهم وأطبعمهم في نفس إخوانه زبدة ما رآه وسمع ، وخلاصة ما استطابه أو كرهه . إلى أن يقول : وما ابتدع التشبيه لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس . وبقوة الشعور ونقطة وهمه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه .

وصفوة القول أن الشعر إذا كان لا يرجع إلى مصدر أصح من الحواس فذلك شعر الفشور والطلاء ، وإن كنت تلمح وراء الحواس شعوراً قوياً ووجداناً تعود إليه المحسوسات كما تعود الأغذية إلى الدم ونفحات الزهر إلى حصر العطر فذلك شعر الطبع القوى والحقيقة الجوهرية .

لا وجود له معزول عن نظرة الأكل أو همه أو التذاه . وللملك كله يزعم العقاد كثيراً أن الكلام في الطبع والصدق يختصر في الحقيقة فلسفة في معاني الكلمات . الكلمات هي ترجمة لواقع الشيء كيف يكون ، أو هي الإحساس به كيف يحس في النفوس ، وما عدا هذا الواقع خمد له . ولذلك كان الفصل بين الكلمات والوعي أدل على الخطأ . ولكن هذا الوعي ليس فعلاً ذاتياً محضاً ، إنما هو خلاصة التقاء ومواجهة . وغالباً ما يتم الخطأ في شرح معاني الكلمات بواسطة تكبير المسافة التي تفصل بين الوعي والأشياء . وغالباً ما نرى حياة الكلمات في الشعر الرديء قد انقضت من أثر الولوج بالتطابق على الخصوص ؛ فإن اللجوء إلى الوعي معناه أن تعريف الدلالة في ضوء المطابقة خطأ جر إلى أخطاء .

لقد سخر العقاد كثيراً من شعر البلاغة لأن الكلمات فيه تفقد حياتها الدافقة ، وتستحيل إلى قصاصات يسيرة ليس بينها وبين هذه الحياة نسب واضح . وبعبارة أخرى زعم العقاد أن الكلمات قد تستل أو يعترها الضيق بحيث لا يعطى بعضها بعضاً إلا أقل القليل . رأى اللغة في منظار البلاغة تتناول معزول عن نشاط الوعي الذي يغيب بعضها في أثناء بعض لأنه يرمى إلى الكل الذي هو فوق الألفاظ . ولا شك أن وقفة البلاغة والبلاغيين قد تكون درساً نافعاً في التحذير من معوقات النمو والبهوض أو المرح الخلاق الذي لا يخلو من شبهة اللبس والظلال . فإذا ضايق بعض القراء بهذه الاصطلاحات أو بعضها فليذكروا أن خطاب العقاد كان موجهاً إلى القاري العام والقاري المدقق على السواء ، وأنه كان حريصاً على تغيير ما نسميه باسم اللوح العام وليس حريصاً على مصطلحات لا تنفع في خارج قاعات الدراسة المتحلفة ، المغلفة على ذاتها

(١٠)

إن الأسس العامة التي قامت عليها البلاغة والنقد العربي (الرسمى) دون استثناء هي أن الحقيقة العامة تستند إلى برهان أو استنتاج ، أو تحتاج إلى دعم وصدق . فإذا فقدت هذا الدعم فقدت قدرها وثقتها بها . وهذا واضح كل الوضوح في أحد دعائم البلاغة العربية فيما سواه عبد القاهر باسم أسرار البلاغة . ولو أخذنا نستشرف لكل شيء مما جاء في هذا المقال لاتسع أماننا ما نريد أن نوجزه .

والمهم هو أن العقاد تأثر على هذا النظام ، لسبب بسيط هو أنه قرأ وودزورث . وكتابات وودزورث ليست إلا ثورة مركزة على البلاغة . وهذه قضية سهلة . فلا غرابة إذا وجدنا العقاد يقول في أماكن كثيرة إن الشعر هو حقيقة عامة نشيطة لا تستند إلى برهان خارجي ، ولا إلى استنتاج بالمعنى المألوف . الشعر يعمل برهانه في نفسه ، أو يعمل صدقه في داخله . وإذا لم يكن يد من استعمال لفظ البرهان فالمعاطفة هي هي البرهان ، وقلوبنا حين نقرأ الشعر تعترف بأنه حقيقة . واعتراف القلب في رأي وودزورث ثم العقاد

للكلمات وجود موضوعي معزول عن الإنسان . الإنسان يصنع الكلمات ليصنع مواقف أو اتجاهات . ومن خلال لفظ المنجل قد يعبر الإنسان عن موقف معين من فكرة الحصاد ذاتها . وعلى هذا نظل الكلمات ضباباً حتى يستعملها الشعراء . فإذا استعملها الشعراء صنعت ثقافة الشعوب ، وغابت الكلمات آخر الأمر لأننا لا نعبدها ؛ غابت من أجل أن تتيج الفرصة لظهور غيرها من الكلمات ؛ وعلى هذا تبطل فتنة اللغة التي هام بها شوقي وهامت بها البلاغة وبعض أطوار الشعر العربي بوجه عام .

لا محالة كان العقاد يدعو من خلال هذا كله إلى قراءة ثانية للشعر العربي لا تحظر لكثير من الأذهان . إن الكلمات آخر الأمر إذا استعملت في الشعر جعلتنا نعيد اكتشاف الأشياء التي ترمز إليها . لكن البلاغة وشرح الشعر من القدماء وكثيراً من المحدثين ظنوا أن للكلمات وجوداً مستقلاً عن استعمالها . إن الكلمات في البلاغة وعند الشراح لم تكشف كشفاً ملامحاً لأننا فتنا بلفظ المطابقة الذي يعبر عنه العقاد بطريقته أو مجازة الخاص حين يذكر المصورة الشمسية . إن الكلمات حياتها ومعانيها هي حياة الوعي الإنساني ذاته . ومن المحقق أن هذا قد غاب عن صناعات المعجم وصناعات البلاغة في بعض الأحيان على الأقل . لم يكن هذا المبدأ واضحاً وضوحاً نظرياً كافياً .

(٩)

إن حياة الكلمات هي نشاط وعينا . وإذا ذكرنا الوعي عدنا إلى هوم العقاد السالفة التي كان يرمز إليها بأساليب مظلومة . هذا النحو من النظر لا يجعل هدير المرح أو هدير الضحول معنى متميزاً من نشاطنا النفسي . إننا دأبنا على أن نمزج الكلمات عن مواقفنا ، أو أن تصور أن مواقفنا متميزة من معاني الكلمات . وطبقاً لهذا الدأب نمود في معرفة معاني الكلمات إلى حالة وهمية نسميها باسم الأشياء أو الإشارات النقية . وليس هناك إشارة نقية . فضلاً على أن الشعر كثيراً ما يستغنى عن هذه الإحالات (الوهمية) . فإذا ربط أبو الطيب بن المرح والضحول فليس يعنى من ذلك أن المرح يشبه هدير الضحول . الواقع أن المرح والضحول لا يتشابهان ؛ ولذلك كان الربط بينهما فعلاً ذاتياً أو وصفاً خاصاً . كذلك الحال في اللحم وهذاب الدمقس ، فهما لا يتشابهان . ومثل هذا كثير ينم عن خطأ أساسي في البلاغة العربية في موقفها من معاني الكلمات وتفسير الترابط بينها . ألح العقاد على أن الكلمات ليس لها في معظم الأحيان معنى مستقل عن وهي الإنسان ؛ فهذاب الدمقس في قول امرئ القيس :

وظل العذارى يرمحين بلحمها
وشحم كهذاب الدمقس المفتل

في فصل قصير . وحينما نُشر ديوانه قدم له الدكتور طه والأستاذ أحمد أمين والأستاذ أحمد الزين . وقال الدكتور طه في عبارة لا تخلو من لباقته المشهورة : « إن صبرى يتمتع بجذوة من الشعر » . ولكن العقاد يقول إن بلاغة صبرى هي بلاغة حجرة النائم المريض ، كل إنسان فيها يخشى الحركة ، لا يسمع فيها إلا همس ، ولا يحس فيها إلا اللمس .

ولا أريد أن أكثر عليك ، ولكنى أريد أن أستشهد لك ببيت واحد لتعرف أن العقاد حارب شعراً رضى عنه جمهور واسع ، أو عنه « المختصون » - تمهداً صالحاً .

وعزيمة ميمونة لو لامست صخراً لعاد الصخر روضاً أزهرًا

ويستطيع المرء أن يلاحظ هذا التناقض بين الألفاظ بين اليمين والملاسة ، ويستطيع أن يرى أيضاً أن هناك تقابلاً بين عزميتين ، إحداهما ميمونة والثانية غير ميمونة . وتستطيع أن ترى أيضاً أن اليمين والملاسة هما سبيل الإزهار أو الإنبات أو حياة الروض . وتستطيع أن ترى اليمين والملاسة وقد أسبغا على هذا الروض صورة أو حالة نفسية معينة . كل هذا الكلام قد يروق ، وبخاصة إذا احتفل المرء بالتفصيلات وما قد نسميه الحركة الداخلية للألفاظ وتفاعلاتها .

ولكن العقاد كان يؤمن بأن البلاغة خادمة الحياة . ولذلك أنكر هذه الملاسة الميمونة ، أو رأى أمامه صورة لا تطبق مشقة الوعى . كان يرى البهجة بالحياة « أروع » من ملاسة غيبية تحقق كل شيء في حال أقرب إلى النوم منها إلى المكابدة ، لأنها تتطلع إلى قوة خافية تستفاد ولا تمنع .

هذه هي الغيرة على التكوين العاطفى للإنسان ، أو الغيرة على الفلق والمعاناة . وهذه هي القضية الأساسية . إن كثيراً من شئون التحليل اللغوى قد أفلق مهموم العقاد أو لم يستطع القيام بمصالحة أكثر إفادة .

ولم يكن العقاد ينكر أن شوقى مجدد أو صاحب طراز خاص من التجديد . هذا شيء لا يحتمل الشك ، إلا إذا كنا مولعين بسرعة القراءة . ولكن العقاد أنكر غير قليل من بلاغة شوقى أيضاً . ولكن الخصام الأساسى بين العقاد وشوقى مداره طريقة النظر . بلاغة شوقى أقامت نوعاً من الازدواج بين الإحساس الغيبى والبهجة أو المرح . فإذا كان الإحساس الغيبى فلا بهجة ، وإذا كانت البهجة فلا إحساس غيبى . وهذا هو الإخفاق في التفكير دون مراد في نظر العقاد . قل ما شئت في عبارات العقاد الحادة ، وهي عبارات كانت تقوم على الشعور بأنه يخاطب الناس من مكان بعيد . كان مدار الخصام هو روح الإنسان . وإذا لم تستعمل هذه العبارة أو مثلها فسوف نتخبط في الظلام . لقد خلط شوقى في تفكيره بين الفطنة والاعتبار والبهجة والغيب ، وأقام لنا صرحاً غير

أسمى من غيره من الشهادات . ومعزى ذلك أن ما يقرُّ به القلب أو تجرد به العاطفة ليس خاصاً بنفس واحدة أو ظروف مقيدة . ففكرة الحقيقة العامة التى ورثت عن أرسطو صاحبت عقل وورذوث فيها يقول دافيد ديشتر في كتابه « المجاهلات النقد الأدب » .

ولكن كثيراً مما يقرُّ به القلب في البلاغة تخييل لا حقيقة . وقوانين العقل في البلاغة كلها متميزة من قوانين العاطفة التى تحكم الإدراك الحسى . هذه القوانين التى حتى يبرزها العقاد . والعقل في البلاغة العربية هو القادر على الانحاء إلى الخارج . ولكن العاطفة في كلام العقاد المتأثر بورذوث لها أسلوبها في هذا الانحاء . العاطفة ليست انطواء إلى الداخل كما يفهم من نظام البلاغة .

العاطفة موصولة بهذا الوجود الذى نعيش فيه . هذه واحدة . والثانية أن البلاغة إذا نظرت في أمثلتها وطرق التأمل لهذه الأمثلة جميعاً كانت شيئاً غريباً في نظر العقاد ، لسبب بسيط أيضاً . إن العقاد قرأ الشعر الإنجليزى ، قرأ كولودج وورذوث وشر ، وقرأ آخرين . ولم يكن من همى في هذا المقال نوع من أساليب الشرطى في رد الأفكار . والعقاد يخضع كل شيء ويحيله إلى عقله هو . والمهم أن العقاد ربما أدرك أكثر من أى رائد آخر أن البلاغة الدائمة السكاكية تشريع لروح البؤس ، وليست بأى حال غناء أو بهجة بروج الحياة . وتستطيع أن ترجع بوجه خاص إلى كتابات وورذوث . تستطيع أن تعرف الكثير من خلال هذه البهجة معرفة لا تنقصها الثقة .

إن مفهوم العقل في البلاغة مجزول عن التعاطف وما يشبه الانحناء الذى نصل بواسطته إلى خبرات كثيرة لا يمكن أن يستغنى عنها . كانت البلاغة تقول إن العقل هو القادر على الصلة ويطوخ العالم ، وكان وورذوث ثم العقاد يقولان إن العاطفة ليست إطاراً فردياً . العاطفة بصيرة وليست منعكسة على نفسها أو قانعة بكيائها الشخصى . لقد دخل وورذوث على فكرة العام الأرسطية من باب العاطفة ، واستحدث هذه الملازمة الصعبة بين ما هو فردى وإنسانى وطبيعى .

(١١)

ولم يكتب العقاد بالثورة على البلاغة القديمة ، بل ثار على البلاغة الحديثة التى قام عليها تجديد الشعر فيما سباه في ١٩٣٠ باسم الجيل الماضى . ثار على بلاغة إسماعيل صبرى وبلاغة المتفلوطى ، فضلاً على ثورته التى لا يذكرها الناس كثيراً الآن على جبران ونعيمة ، وثار على بلاغة ثالثة ورابعة عند حفى ناصف ومحمد عبد المطلب . ثار على بلاغات كثيرة ، بعضها قديم ، وبعضها حديث . وكان في هذا كله ذا منطق واحد .

والناس محتاجون إلى التذكر أكثر من حاجتهم إلى التعلم . الناس محتاجون إلى مدافعة بعض مفهومات العاطفة في الشعر الحديث . ولم يكتب أحد عن إسماعيل صبرى خيراً مما كتبه العقاد

الأخلاق تفهم في إطار طائفة من الأوامر والنواهي ، أو التحيز والإملاء . وطبيعي أن العقاد القاري المخلص تعلم ثم علم الناس أن المبدأ الأخلاقي الذي يتمتع به الشاعر لا يقوم على هذا التحيز وإنما يقوم على التمثل والاستيعاب دون هوائن .

لماذا تغنى العقاد طول حياته بمعرفة النفس ؟ لأن معرفة النفس تعنى معرفة العالم ، ولأن البهجة بالحياة أداة الحقيقة النشطة .

وبعض النقاد الآن يتصورون أن شئون التحليل اللغوي تستقيم بغير فلسفة ، وهذا غريب . والمهم أنهم يتصورون أيضاً أن شئون التحليل اللغوي تتعطف أو يجب أن تتعطف عن مثل هذه الملاحظات القائمة على الاستبطان ، وهذا غريب أيضاً .

والمهم أن كل شيء يدل على أن العقاد قرأ فكرة الغبطة بالحياة ، وأدارها في ذهنه ، وأخرجها خرجاً شخصياً جذرياً بالإعجاب . قرأها وقرأ البلاغة وقرأ الشعر العربي . ولنا محتاجون إلى شهادة شخصية من العقاد بما قرأ وما لم يقرأ ، فكل القرائن تدل على ما زعمنا .

كانت الغبطة بالحياة التي يسميها أحياناً باسم الحرية وأحياناً باسم الصديق ، أثيرة عند العقاد ، لا من أجل الخلاص من البلاغة لحسب ، بل من أجل المجتمع العربي كله . ولم يكن البحث يعنى في جوهره شيئاً أكثر من تنمية هذه الحاسة ، وكشف العوائق المانعة . وربما استطعنا أن نقول على لسان العقاد أو بمنطقه إن البلاغة شبه عليها الفرق بين اليأس والعجز عن استيعاب المحسوسات . ومن ثم نقد العقاد شعراً كثيراً لأنه يحكى مجردات ولا يلهم صرحاً للمحسوسات التي تستوعب في تعاطف وإعلاء . ولا شبهة في أن هذا النوع من « الخروج » لم يكن في استطاع شيء قبل ثورة النقد الحديث .

لمثل هذا كان العقاد يستعمل لفظ اللغة أحياناً في ازورار ، لأن اللغة تعنى عند كثيرين ما لا تعنيه هذه الفلسفة . كان لفظ اللغة عنده يعنى أحياناً البلاغة لا أقل من ذلك . ولذلك يتوجس العقاد من إحالة بعض معاصريه إلى لغة صنعت نظاماً هيكماً يجوزنا أن نتبين الحرية الباطنة على الرغم منه .

ولا أدري كيف يمكن أن يجعل استعمال لفظ اللغة في تراث العقاد الواسع محملاً واحداً ، ولا أدري أيضاً كيف نتجاهل ثورة العقاد على مفهوم المعنى الموروث من البلاغة . ومن أجل ذلك قال إن الشعر لا يقوم دائماً على معان . قد يقوم على حالات نفسية تعتبر في سياقها كائفة ، لأنها تقوم مقام الإحالات ، وتتمتع بموضوعية وثقة .

هذه فتنة اللغة أو فتنة السنين أو فتنة المواراة والغيب أو فتنة الهزيمة أو فتنة ضياع الإنسان . فكيف يمكن أن تعرف البلاغة على حقيقتها دون سند من فلسفة ناضجة . هذا هو صوت العقاد .

كان شوقي يعلم ببصيرته الشاعرة أن للذعر فتنة في الشعر والبلاغة ، وأن نظام اللغة أو نظام عمود الشعر — إن استعملنا هذا

مؤتلف الأجزاء . وهنا لابد أن تذكر أن الدكتور طه قال مرة إن شوقي يجهل تجهيداً ملتوياً . إن شوقي كان يجهل كما (تجهل) الحياة الرقطاء . ولكن العقاد لا يعرف هذا النوع الذي تشبه فيه القسوة واللباقة . قال إن شوقي لم يستطع أن يؤلف تأليفاً باطنياً بين العناصر ، أو قال إن شوقي لم يفهم روح البهجة بالحياة وأصلاتها في التأليف بين الأفكار ، واستشهد العقاد على مهاجمة هذه البلاغة التلقيفية بطريقة مازال محتاجة إلى التروى . قال العقاد ذات يوم ما الذي يدور شوقي إلى أن يسأل شكسبير عن الموت وعالمه وعن الديدان وقد حبست قلباً أو كثيراً بروح الإنسان . وبعبارة أخرى كان شوقي يرى الفن معزول عن التشيع للحياة أو الإنسان . والتشيع بداهة لا معنى إنكار ما يلحق بالإنسان من هزيمة ، ولكنها هزيمة إنسان .

لماذا استوفنا العقاد عند شوقي في ربيعياته ؟ لسبب بسيط هو أن الربيع هو فصل البهجة بالحياة ، ولأن الربيع والبهجة بالحياة هما معاً فكرة الانبعاث أو rebirth .

ولا أطيل عليك فقد كانت هموم العقاد لا تحوجه أحياناً إلى التلؤك وإقامة نسج معقد من التعليل وتحليل اللغة . نسج عظيم ولكنه نسج العنكبوت في رأى العقاد .

دعني أذكرك مرة أخرى عند بيتين لشوقي . قال العقاد . وقد نشرت لشوقي رحمه الله مسودة قصيدة واحدة هي قصيدته التي نظمها على قبر نابليون ، فإذا فيها بيت يقول :

وتسارت في الثرى أجزلوها
وسناها ما تسارى في السنين

ولكن البيت انتهى عند الفراغ من القصيدة هكذا :

قد تسارت في الثرى حتى إذا
لقد المهد تسارت في السنين

وكثير من القراء يفضلون صرخ البيت الثاني ونغمته ، وتستطيع أن ترى سياق الأفعال هنا ، حيث يتوارى كل شيء في هدوء وحذوبة دون معاناة . ويستقر لفظ السنين بسلطانه أو جلالة (في أذهان كثير من القراء) . وكل شيء فيه ينسحب بعد حين — كما يقول شوقي أيضاً .

كان العقل هو البصيرة أو الكشف في البلاغة ، فإذا أعوزهم قالوا إننا أمام ادعاء . وكانت المحبة هي هذه البصيرة عند العقاد . كان الشعر في البلاغة والنقد العربي معزول عن الأخلاق ، وكانت

جهداً لا يفضى هو من شأنه ؟ ولكن العقاد كذلك فورسالة ، ولكل رسالة أعياء . لكن النقاد يارحون في نسيان هذه الرسالة . وقد أصبح النسيان من خصائص هذا الزمان .

نسى الناس أن العقاد أنفق جهداً كبيراً في محاربة فتنة اللغة ، وأولوا غير قليل من كلامه تأويلاً خاطئاً مبناه سوء الظن والتعالى المحموم . وأنفق العقاد وقتاً طويلاً في تبيان الجانب الوجداني من الكلمات ، وراح يشرح بطرق مختلفة كيف يُقَوِّم هذا الجانب . وقرأ شعراً غير قليل قراءة عاد الناس يغلطونها ، وهي من أكثر فصول القراءة إمتاحاً وعمقاً وخصوصية . وسأفرد لها حديثاً آخر مستقلاً ، ولكنى حرص على أن أقول قبل أن أقف إن العقاد كان يقول بلغة أخرى قريبة إن سوء إدراك معاني الكلمات لا سبيل إلى علاجه دون نظري في ثراء الفكر . وراح يقول بطرق مختلفة إن الناظرين في أمور اللغة يقتنعون بما لا يفتن به مظف واسع الإحاطة نشيط الذهن . كان العقاد يعلم أن شغور الكلمات كثيرة . وكان يرى من واجبه أن يجعل جانباً بعد آخر . هناك محصول الكلمات الذى يغفل عنه كثير من القراء أو يتهاونون في أمره ، أو هم يرون في مسألة الوجدان منافساً ؛ لأنهم ليسوا دعاة فلسفة للرعى المتكامل على نحو ما كان العقاد - هذا الوجدان الذى اختلط أمره على نحو ما سمعت . وهل يستطيع العقاد أن يثق بوجدان لا تدعنه ثقافة تخرج المجتمع العربى من ظلماته ؟^(١) . وهناك إلى جانب ذلك موقف الكاتب من القراء . وقد بين العقاد كيف كان تطور الأساليب الحديثة يطوى في داخله تطوراً في هذا الموقف . وكان يسمى بعض الصلات بين الكاتب والقارئ باسم الموقف الخطأ . وتناسى الناس محاربة العقاد لهذا الموقف ، وأسندوا إلى غيره شيئاً سبق إليه سبقاً لا شبهة فيه . وتناسى الناس كذلك حديث العقاد عن موقف الكاتب من موضوعه . ومن هذا الوجه بعض وقفت العقاد عند نماذج من أدب المنفلوطى . والغريب أنه كان يستعمل لفظ اللغة أحياناً استعمالاً لا يغيث عن المتعجلين في القراءة . كان يطلق هذا اللفظ ليعبر به عن وجدان لا يأخذ به ، وكان يطلقه ليعبر به عما سميت نهاية عنه باسم فتنة اللغة . وكان يطلقه ليعبر عن موقف الكاتب من القراء ، فضلاً على موقفه عما يكتب .

وكان يرى من واجبه من حيث هو معلم أن يشرح هذا كله وهو يكتب في صحف سبارة . كان مشغولاً بدعاة بأن يجتذب الجمهور إلى حاله لا أن يهبط هو إلى الجمهور . وكان يرى أن علاقة الكاتب بالمخاطبين من أهم شئون البحث في نشاط اللغة ؛ لأن اللغة أولاً رسالة تنوير .

وعلى هذا النحو لم يتخل العقاد في نظرنا عن الاهتمام باللغة ، وكيف يسيع عاقل أن يتجاهل العقاد الشاعر هذا المجال ؟ ولكن غير قليل من النقاد يلد لهم أن يتهموا كذلك شعر العقاد . وإههام

(١) إن إخطاء الحساسة في المجتمع المصرى موضوع ضخم في تراث العقاد ، وهو بدعاة شديد التعلق بمفهوم القراءة الرديئة ، ويجب أن نفرده له أبحاث كثيرة .

اللفظ وافترضنا دائماً أن للشعر العربى أعمدة كثيرة لم تكشف بعد - أن بعض هذا النظام يستميل الدهر ويلطف له ، ويتملقه أو يجمله . ماذا صنع شوقى في البيت الذى نتناوله ؟ لقد استبقى الدهر من بعيد ، أو جعله بعداً سلفياً للمعنى ، أو جعله إطاراً خفيفاً ، ولكنه حل كل حال موجود ، لعب به أو لعب معه دون ما مواجهة . لا بد أنك تعلم أن الحكم نوع من التحيز ، وأن الحكم لا يبطل لأنه تحيز ، وإنما يبطل إذا كان تحيزاً رديئاً . هذا هو منطق العقاد .

(١٢)

لقد نظر العقاد إلى الشعر الرديء باعتباره تلويثاً لطبيعة الإنسان . وكان هذا التلويث واضحاً عنده لا يحتمل المساومة . لم يشأ العقاد أن يقوم بتحسين الشعر . كان يرى التحسين جهداً لا ينفى إلا إذا استقام العمل مع طائفة من مرامى النزعة الإنسانية . ويعبارة أخرى كان مطلب النمو عنده يعزل عن الدفاع المبلول أمام كل نص . الدفاع أو التعاطف الذى عرف في بعض الأجيال التالية كان نوعاً من المراتبة الذهنية الذكية التى لا يتحرج العقاد من بعض آثارها . لقد عفت هذه المراتبة على التمييز بين الشعر الجيد والشعر الرديء ، وأصبحت أدل على عقل الناقد لا على قدرة النص المنقود . ولم يكن العقاد يؤمن بهذا الضرب من التسامح الذى يعنى حل فكرة الحدود ، أو يعنى حل مطالب أساسية في تقويم الإدراك والشعور . إن تصحيح الإدراك والشعور يحتاج لا محالة عند العقاد إلى نوع من التحيز . ولا ريب كان كشف المبادئ الخفية للنمو صعباً مطلوباً ، وكان العقاد يدرك إدراكاً جلياً أن المجتمع العربى حافل بما يعوق ، يحتاج إلى عطف ثانٍ من أنماط الاستيعاب والتفهم . ولم يكن هذا النمط الثانى مجرد بدع من النقد الذى يعنى طائفة من الناس نسميهم النقاد والأدباء والمعلمين . لقد كان طوق النجاة من الموت الذى يلتبس في غير هواة . كانت مسألة الشعر الرديء هى بعينها عند العقاد مسألة العجز عن الحياة ، فكيف يقبل التحسين الذى يعنى حل الشعور بالفروق .

إن التعاطف بغير حدود قتل للاختيار وواجبات التمييز . كذلك يهمل العقاد تعريف القدماء بأدب أبى العلاء ، ولكنه يكتب عن أبى العلاء ورسالة الغفران ، والسخر عند أبى العلاء ، ورأى أبى العلاء في المرأة ، ويتصور أبى العلاء راجعاً إلى الحياة الحديثة ، دون أن يميل على شيء من هذه الشروح . كان العقاد مهتماً بالنهضة . وهو لا يرى كفاءة هذا المم . أبى العلاء أو العقاد مهموم بالإحساس بالواجب ، وأين صدى هذا الإحساس في التراث اللغوى حول أبى العلاء ؟ أبى العلاء ضاحك في قناتته . والضحك في القناتمة من ملامح النهضة . وأين هذا الضحك في ذاك التراث ؟ العقاد مشغول بأراء أبى العلاء في المرأة ، متجاهل لخدمة المرأة لواجب الحياة . فهل يستطيع العقاد في هذه الشواغل أن يذكر بخير تراثاً

عند ما نسميه طابع السليقة وحرارة العاطفة دون أن يمتد البحث إلى جلورها أو ثمارها من الفكر . والفكر المتوتر هو خلاصة ملكات مجتمعة ، ولكن الذين خاصموا العقاد بمعجزون عن تولد هذا النحو من بحث نشاط الكلمات . وهم في الحقيقة يتحيزون لما قد يسمى المعاني الثنائية تحيزاً واضحاً . وربما كانت المعاني الثنائية أو كثيراً ما تكون أول حل لهم فحين نشاط الكلمات . فنشاط الكلمات هنا مهما يكن قهراً محدوده ، لا يجمع في داخله أنساقاً متشعبة ، ولا يولف بين المتباينات ، وهكذا فرق العقاد بين المعجزين عن تولد هذا التأليف والقادرين عليه . أو قل إنه وصم الذين يهتمون شعره بالغلظة عن المزاجية بين الطبع والعقل ، أو المعجز عن استيعاب مؤثرات الحياة جميعها وعضمها عضماً تقتضى به السليقة والذهن في وقت ما .

وأنا أكثر ميلاً إلى ما يقوله العقاد ، فموقف العقاد من اللغة موقف متميز حقاً . وما يزال العقاد يلوم الذين لا يتفقهون نشاط الكلمات ، أو لا يتفقهون التضاحل بين جوانبها وتداخلها . والعقاد كان يؤمن بأن الكلمات الوحيدة الجانب متميزة من الكلمات أو السياق الذي يستوعب الكثير . وإعطاء السيادة لكلمة الشعور أو الوجدان يجب أن يفهم حل وجهه . ويجب أن يهتم كل موقف لا يتضح فيه ما للوجدان وما عليه . وقد كان العقاد يرى أن الناس يقعون في مأزق السرف العاطفي دون دراية بمخبة هذا الوقوع أو مخبة الدعوة إليه . وكان يرى الجمهور معجز عن أن يقرأ شعر المجنون وأضرابه ، وابن أبي ربيعة وابن منافر والحسين الضحاك وحده مجرد وغيرهم عن حدا حلوسهم ، وغنى عن ليلاهم . ومظهر هذا المعجز عند العقاد أنهم لا يفتنون إلى ما قد يكتنف هذا الشعر أو ذلك من سرف متميز من النضج العاطفي . ولا ريب أنهم العقاد الذين يهتمونه بأنهم محتاجون إلى درس قاصر في مفهوم العاطفة الناضجة ، أو أهمهم بالمعجز عن التحليل المنظم لنشاط الكلمات . والحقيقة أن معظم القراء يميلون إلى إعطاء ما يسمونه في لغة ما باسم الإحلال أو الاستشعار أو المدوى الانفعالية قيمة ، وينسون أن هذا كله لا يدل على أن التعامل مع الكلمات تعامل قيم . إن كثرة المادة النظرية في النقد الأدبي لا يمكن أن تخفى الانحراف أو الفروق الهائلة في القراءة العملية للنصوص . رجدير بنا أن نولي هذه المسألة ما تستحق من رعاية .

(١٣)

إن التعامل مع اللغة عند العقاد تذكره مفيدة للنشاط المعاصر الفارق في متابعة البتائية والعلامات . فالعقاد لا يؤمن بأن اللغة تقاس بمقاييس الحساب أو المنطق . ولا تفهم اللغة بمعزل عما يسميه القيم الوجدانية . ولا يفتقر تناول اللغة في هذا الباب عن تناول الجمال والحب والأعلاق المثل . والمقصود بالقيم الوجدانية هو الاستيعاب الذي يتحرى مزاجاً من الألفة والغربة . ولقد هال فريق كبير من الباحثين الذين ظنوا أن العقاد لم يحرف غير طريقة التحليل

شعر العقاد دون احتراز أكثر الأشياء دلالة على الفرق الشاسع بين رؤية العقاد للغة ودؤية جمهور واسع من الخاصة والعامة .

لا محالة كان هذا الموضوع الأخير حساساً . ولو قد تعمقناه لاضطررنا إلى مواقف من الخصام قد يفضل فيها الرأي المستتير أو الحكم الموضوعي . ولكن لا أستطيع إلا أن أقول في شيء من الثقة غير قليل إن فهم العقاد لنشاط اللغة كان شيئاً مختلفاً اختلافاً أساسياً عن فهم الذين تمتعوا بخصوصية العقاد . إن الشعر يصنع من كلمات . هذا كلام له غيبى حتى به العقاد . لقد بدل العقاد جهداً خصباً في تمحيص ما يشوب هذه العبارة من خلط في الأذهان . وراح العقاد يقول إن الكلمات ليست ذات سلطان مطلق . وقد أودى العقاد كثيراً حين رأى الخصام غير المحدود بين الكلمات والأفكار في عقول كثيرين . وكتب العقاد شعراً لا يشبه شعر آخر ولا يغنى عنه شعر آخر . ولكن خصوصية شعر العقاد تعنى في منطق العقاد الباحث نفسه أن البيئة الأدبية منشقة حل نفسها ، وأن هناك تفاوتاً بشعاً في إدراك ما يسميه العقاد باسم الشعور واسم الطلاب واسم الفتنة باللغة التي لعبت بعقول كثير من القراء الذين قرؤوا غير الشعر العربي . كان العقاد فريداً في هذه الثورة الضخمة التي ماتزال محتاجة إلى مزيد من المراجعة . إن دروس العقاد في اللغة واستعمالها الشاعري لم تستوعب استيعاباً كافياً . لقد استعمل في النقاش بعض المصطلحات الرديئة ، ونحل إلى الذين خاصموا العقاد شاعراً وباحثاً أن شئون اللغة تتمتع بكهنوت قابع حتى في أذهان المترجمين القادمين إلى البيئة الأدبية بشيء من قراءات غريبة لم تتعمق الأذهان . ومسألة القراءة التي لا تتعمق الأذهان أقلق أيضاً عقل العقاد . ولا شك كان هناك تشقق في عقول بعض هؤلاء ، يقرؤون نتاجاً مختلفاً عن النتاج العربي من بعض الوجوه ، ولكن هذا لا يحسم في رأى العقاد الناس من الخلط والعمدة إلى السلطان غير المحدود للألفاظ . حل هذا النحو لا يشبه العقاد أو لا ينالسه فيها نرى باحث آخر .

لقد جعل جمهور القراء ما قد يسمى باسم الفكر أو حصول الكلمات بحيث يتوارى في بعض الأحيان أمام ما نسميه باسم الخيال والعاطفة ، وننسى هذا الجمهور أو فرق بين الشعر والفلسفة تفرقاً حاداً لا يسمح به العقاد . فمعجز القارئ عن أن يقرأ في الفكر حظ الخيال والعاطفة كمعجزه عن أن يقرأ في الخيال حظ الفكر . ومن الصعب أحياناً أن نميز بين شيئين تسمى أحدهما باسم الفكر ونسمى الثاني باسم الخيال والعاطفة . ولكن العقاد يصر على أن الفكر الحى لا يخلو من سليقة شاعرية ، أو يصر على أن الخيال لا يخلو من فكر فلسفى . والمهم هو أن النظرة الشاملة إلى الكلمة أو الكلمات في رأى العقاد نظرة قاصرة ، فالقارئ معجز عن أن يقوم حظ العاطفة لأنه عاجز عن أن يصلها بمنهجها أو أدائها في الثبات أو الصمود .

وبعبارة ثانية أنكر العقاد التفرقة الشاملة بين السليقة والبديعية من ناحية ، والفكر من ناحية ثانية . وليس من الممكن أن تقوم جوانب الإحساس بمعزل عن التأمل . وليس من الممكن أن نقف

الباحث وموضوع بحثه . هذه العلاقة التي تصفى معنى جديداً على الموضوعية .

والمهم هو أن النقد المعاصر خليل بأن يعود إلى تراث العقاد ليحصن أموراً ثلاثة : ثورة العقاد على البلاغة ، وفتنة اللغة ، ومحاولة دهم فلسفة خاصة بالحكم الأدي ، والثأر للغة من طريق الظاهريات التي أهلها معظم الذين ناقشوا العقاد . ومن خلال الاتهام بالدلالة على نحو ما قالت الظاهريات كتب العقاد فصولاً غير قليلة جديدة بالقراءة في فلسفة العربية ، وحاول مناقشة معارض بنيتها بغير الأسلوب الشائع في هذه الأيام . وما من إنسان يستطيع أن يزعم في بساطة أننا قد صعدنا بلا عثرات فوق الأفق أو الأفق التي أضاعها العقاد .

وإذا كان العقاد قد أمته على الخصوص فتنة اللغة فإن المازن أيضاً كان على ذكر بهذه الآفة الموروثة . وكلاهما يذكرنا بما يمكن أن نعنون له باسم فتنة التحليل اللغوي المتعارف في هذا الأيام . ولا ريب أن ضمير المازن والعقاد معاً من خلال حاسة أدبية ونقدية رفيعة كان يستوعب مخاطر هذا التحليل أيضاً ، ذلك أنهما شغلا بالقيمة والتكوين ، أو شغلا بتصحيح مسيرة النقد والأدب جميعاً ، وعرفا من خلال هذه المشغلة ما يخدم وما لا يخدم بسهولة من شئون هذا التحليل .

وآية ذلك أن المازن نفسه تناول أدب المنفلوطي كما تناوله العقاد . ولكن المازن بخاصة راح يتأمل لغة المنفلوطي أو يستقرئها استقرأة غاية في الدقة ، استقرأة من فهم علاقة التراكيب بالمعنى . وهي علاقة كانت موضوع مشاحة واسعة . فهم المازن سيطرة بعض التراكيب على المنفلوطي ، وعلى الخصوص هذا الذي يسميه النحاة باسم المفعول المطلق . وكان يرى حركة المفعول المطلق حركة غير « صحيحة » . وربما خيل إليه أن فتنة هذا التركيب وما إليه قد حبت إلى المنفلوطي ما كان يستطيع أن يتجنبه . ولم يشأ المازن أن يعطن بعبارات خلافة ، ولم يشأ أن يقول إنه يخترع طريقة غير مألوفة . وبسبب ذلك فيها يظهر أن كلا الباحثين ، المازن والعقاد ، كان يرى أن ما يؤديه التحليل اللغوي ربما يدركه القارئ الفطن الذي يدرك النص إدراكاً جلياً جاماً ، وبخاصة إذا كان مهتماً بالقيمة . وراح المازن يتبع بعد ذلك ما نسميه باسم إعاطفة غير الناضجة ، التي استولت على المنفلوطي . والمهم أن المازن نسي في أثناء ذلك مسألة المفعول المطلق ، ولم يشأ أن يجعلها مفتاحاً صريحاً لتأملاته في عيوب تفكير المنفلوطي . لقد رأى أن النتائج الواحدة يمكن بلوغها من طرق مختلفة ، وأن من لا يستوقفه المفعول المطلق لا شك يستوقفه اتجاه المنفلوطي بعمامة في التصور ، ومن ثم تلاشى المفعول المطلق في عقل القارئ . وما كان المازن ليخطئ دلالة الظاهرة التي اكتشفها ، وأنها يمكن أن تكون مفتاحاً صالحاً . ولكن كلا الرائدتين أهم أمر أكبر هو صحة الإدراك ، أو صحة توجيه الأدب لشئون هذا الإدراك .

وهذا الموقف على الخصوص خلاصة فروق كثيرة بين عهدين .

النفسان . والحقيقة أن فلسفة الظاهرية تؤدي في تناول العقاد للغة دوراً لا يمكن إنكاره . ومن خلال هذه الفلسفة كان يشكل ما يقرؤه في صورة تلمس احتياجات المشاعر العربية الأساسية . وربما ترك العقاد الظاهريات مختصر في ذهنه أمداً طويلاً حتى تعود فتسول على قلبه وقد انحلت صبغة روحية قريبة من العقل العربي .

ومعظم الذين نقدوا العقاد لم يدركوا فلسفة الظاهرية إدراك العقاد . وفي وقت من الأوقات سيطرت على العقاد كما يقول الدكتور عبد الفتاح الديدي رغبة في اكتشاف ظاهريات التعبير في لغتنا العربية . وكان العقاد يعلم أن كل مذهب يحاول أن يخضع اللغة لمقاييسه الخاصة ، وكل مذهب كان يحتاج إلى فحص اللغة ليتبين ما يلزمه تأكيده أو إنخفاؤه .

ولكن العقاد شديد الميل إلى أسلوب الظاهريات ، وفي هذا الأسلوب يتناول اللغة من حيث وقوعها داخل إطار الذاتية المباشرة ، أو يحاول ملاقاتها مباشرة دون وساطة ودون إحساس سابق بمشاكلها العامة . يسمى العقاد إذن إلى أن يقف وقفاً ذاتياً على حقيقة النشاط اللغوي .

والذاتية هنا لا تفهم بالمعنى الفلسفي القديم . إنها ليست من النوع الذي يؤدي إلى تصور الأشياء من داخل النفس البشرية دون ارتباطها بالموضوعات الخارجية . هناك شيء آخر يستدعي التلقائية المباشرة في استكشاف اللغة عن طريق الإحالة المتبادلة بينها وبين ما يتجمع من الموضوعات داخل الشعور لأول وهلة .

ومن حق القارئ المشغول (بالأبنية والعلامات) أن يتأمل كثيراً في هذه الفلسفة المناقضة التي تعمل في فهم اللغة على قريب مما يقوله ميرلوبونى في عبارته المشهورة إن الدلالة تلتهم الرموز . وهي عبارة نذكرنا ببعض ما يقوله العقاد في كتابه لغتنا الشاعرة حين يسمى اللغة العربية لغة المجاز ، لأنها تجاوزت بتصويرات المجاز حدود الصورة المحسوسة إلى حدود المعاني المجردة .

والذين ظنوا أن العقاد يخرج من الشعر إلى الحياة أو يخلط بينهما لم يقرؤوا الظاهريات ، ولم يقرؤوا نقاش العقاد للدكتور طه حول كتابه مع المتنبي ، ولم يقرؤوا كتاب اللغة الشاعرة ، ولم يتأملوا في نصوص العقاد التي يجمل فيها على لفظ الحياة . مثل هذه المواقف جميعاً ماؤها واحد ، هو أن اللغة هي هي الحياة ، ليس من قبلها حياة ولا حياة من بعدها ، ولكنها اللغة التي لا يمكن محيها بغير أسلوب الاستيعاب .

كان العقاد يستعمل عبارة القيم الوجدانية استعمالاً متميزاً دون أدنى ريب من استعمال الأستاذ الحلوى . فالأستاذ الحلوى كان ينص على البلاغة اقتضائها لعلم النفس القديم الذي يعمل من شأن العقل على حساب العواطف والغرائز . ومن ثم كان يتحيز لجانب واحد كان العقاد ينكره . والغالب أن يكون لفظ الوجدان في استعمال العقاد متأثراً بالظاهريات التي تحفل بالاستيعاب وما يكمن في كل ظاهرة من معنى محقق . ومن ثم احتفل العقاد بغير ما احتفل به أمين الحلوى في التراجم ، أو اعتمد على العلاقة الإنسانية بين

اختبار خاص ، نستطيع أن نتبين فائدته في إجراء تحليل معين .
وتستطيع أن تفعل هذا عند معظم ما وقف عنده الدكتور طه ،
فهناك غير قليل من النصوص يعلق عليها الدكتور طه تعليقاً عاماً أو
يستعمل عبارات عامة . لكن هذه العبارات عند التحليل المطمئن
تبدو نافذة بشكل عجيب . وهذا ما يتجاهله معظم الباحثين
أيضاً .

وتستطيع من باب أول أن تقف موقف التحليل المحتفى بالخفايا
والثنايا ، مبتدئاً بموقف العقاد . وإذا ذاك يبدو التحليل ذا بعد أو
أبعاد لا يمكن الغنى منها . وأنت لا تستطيع أن تتبين في بيت
صبري السابق شيئاً ذا قيمة عن لفظ ميمونة ولفظ لامتست ولفظ عاد
فضلاً عن ألفاظ البيت الأخرى دون أن تأخذ في الاعتبار جانبيين
التيون هما قوة الألفاظ من ناحية ، ومقاومة هذه الألفاظ من ناحية
ثانية . ومادام اللفظ لا يعجز إلا عن حساب ألفاظ ، ومادام يبدو
تصحيحاً أو تعديلاً لألفاظ أخرى ، فانت إذن تفقد راضياً - إن
شاء الله - عما صنم العقاد .

إن لفظ لامتست لا يستغنى عن حقول أخرى غير حقله . والمهم
أن منطق الاختيار لا يعنى أن ما عدل عنه النص يمكن أن نتجاهله .
الحقيقة أن تاريخ اللفظ جزء أساسي من مدلوله . ورتشارد يقول
إن معنى اللفظ هو ضرب من الفعالية المرتبطة بالإجابة عن سياقات
أخرى . ولن يكون في وسعنا أن نفهم « لامتست » دون محاولة إعادة
تقدير الحقل كله . وهذا يعنى بعبارة بسيطة أن تأخذ في الاعتبار
الألفاظ المقاومة الأخرى . واللفظ عبارة عن غلبة على بعض
العقبات . وهنا يتبادر إلى أذهاننا التقويم أو الجانب المضاد من حقل
اللفظ . والعزيمة إذا لامتست واجهت عزيمة ثانية طال عليها الحديث
في الشعر ، وهذا ما يعتبر تعديداً من جانب إسحاق صبري ، أعنى
أن لفظ لامتست يواجه ألفاظاً أخرى من مثل قهرت وغلبت
وصدعت وفجرت . وهنا وجدنا أنفسنا نعود من حيث لا ندرى إلى
منطق العقاد . منطق العقاد لا يعنى بداهة أننا نعود إلى العزيمة
الثانية المتداولة ، وإنما يعنى أن التعامل التام لهذه العزيمة صعب
القبول ، أو يعنى أن الجدل بين العزيمتين غير واضح . إن العزيمة
المتداولة أو المطروحة في الطريق أقرب إلى ما يسميه العقاد باسم
الضرورة بمعنى من معانيها . وعزيمة صبري هي حرمة في عبارة
العقاد ، ولكن التأليف بين العزيمتين أو لنقل بين الضرورة والحرمة
هو موضوع الجدل . وهنا أتصور أن فهم العقاد لنظرية الدلالة
يستحق التوقف .

ويجب ألا نتردد كثيراً في أن نزعج على هذا الوجه أن عبارات
العقاد الأساسية ، وعلى رأسها الضرورة والحرمة ، يمكن بسهولة أن
تترجم إلى عبارات أخرى ، مثل الجدل بين المجتمع والفرد ، أو بين
التجربة والنظام ، أو بين دالة العرف ودلالة النص ، وإن شئت
بين اللغة والكلام . العقاد إذن يطوف في موضوع أساسي : كيف
يجادل الكلام اللغة ، أو كيف نفهم نظرية السياق في الدلالة . وقد
لاحظ بعض الباحثين أن مصطلحات « كنت » الجاهلية ترجمت إلى

وما أزال أعتقد أن العقاد والملازم أدركا مخاطر التحليل اللغوي من
بعض وجوهها ، وما أزال أعتقد أن عنابة هذا الجيل بوظيفة الأدب
كانت تحميه من الاشتغال بالإحصاء الذي يشير إليه الملازم أيضاً في
المقام السابق ، وكانت تحميه من الالتئان بتحليلات تزول في النهاية
إلى تجاهل أسئلة أساسية تدور في مجملها حول تفتح اللغة على
العالم .

(١٤)

إنني أذكر بعض الجدل الدائر بين العناية بالوصف والتحليل
والعناية بالتقويم . وأعرف شيئاً مما يقال عن التقويم من حيث إنه
يستدبر التحليل ، وعلى حل النص إرادة خارجية . يقولون ولا
حاكم لنا إلا النص . والمعل الحديث يتمتع فيها يقولون بحاسة
التقدير النسبي ، والقدرة على تعطيل المعتقدات من أجل الدخول
في عالم النص . هذا العالم لن يسلم نفسه إليك إلا ملامت عليه
قائماً - إذا جازت هذه العبارة . وربما أهرق أن هذا هو أحد
المدخل إلى مناقشة العقاد .

ولم يكن همي في هذا المقال أن أعرض لمعل العقاد عرضاً
تقويمياً ، فقد استعملت طريقة الوصف ما استطعت ، وحاولت أن
أحدث بمنطق العقاد . والواقع أن عقل العقاد لم يظفر بما يستحقه
من تقويم وتحليل . وما أرى إلا أن هذا التقويم يحتاج إلى التثبت
حتى نعرض العقاد في آفائه المتجاعدة ، وكيف يمكن أن يوصل
بينها .

ومن المهم أن نلاحظ أن التمييز بين التحليل والتقويم تمييز
اختياري من بعض النواحي . نستطيع أن نقول مع القائلين إن كل
تحليل يخفى في داخله نوعاً من التقويم . وليس هناك تحليل يرى
ويظهر أن الإنسان لا يستطيع أن يستغنى عن التقويم لأنه لا يستطيع
أن يستغنى عن الاختيار .

ويظهر أيضاً أننا نستطيع أن نجعل من تقويم العقاد للنصوص
مبتدأ لتحليل جديد . والوقوف عند ما يختاره النص - إن كانت هذه
العبارة واضحة - لا يتميز تماماً من الإشارة إلى ما يتجاهله . والنقاد
يتداولون الآن مبادئ يسمونها أحياناً باسم الاختيار وأحياناً
يسمونها الاستبدال ، وأحياناً يسمونها باسم التأليف ، وأحياناً
يختارون لها اسم الانحراف . وأما كان ما تقف عنده فلأنك لن
تستطيع أن تسلم من الإشارة إلى طرفين يتماثلان . طورا نجد هذين
الطرفين صريحين ، وطورا ترى أحدهما ضمناً تستنبطه أو تفترضه
افتراضاً . وأنت في هذا كله تعتمد على التقويم مهما يخيل إليك أنك
تدفعه . فلست تستطيع أن تفترض ما ينحرف عنه النص أو ما
يختاره أو ما يستبدله دون نوع من التحكم .

وأنا لا أحب الجدل ، ولا أخاصم الذين يخاضعون العقاد ،
وإنما أريد فحسب أن أقول إن تقويم العقاد يمكن أن يفيد في رؤية
عالم واسع من النصوص ، أو يمكن أن يكون هذا التقويم مجال

مصطلحات لغوية أو دلالية في حركة النقد التحليلي أو اللغوي أو الباطني المعروف باسم النقد الجديد . وخلاصة هذا كله أن تحليل اللغة وجوه متعددة ، وأنتا نستطيع أن نترجم نقداً كثيراً ظاهراً أمره معاكس إلى مناقشات لغوية مثمرة . وهذا يصور جانباً من جوانب عنايتي بالعقاد . ويظهر أن قراءتنا للعقاد تحتاج إلى نوع من الخبرة باللغة ، فالألفاظ الأساسية التي يستعملها العقاد ، فضلاً عن غيرها ، ليست أقل من مجموعة من الاحتمالات ، وكل لفظ من هذا القبيل يمكن أن ينظر إليه على أنه حركة لا ثابت ، أو ينظر إليه بعبارة العقاد على أنه حرية . وعبارة أخرى كان العقاد شاعراً فيها يكتب كما أشرنا من قبل . ويجب أن تغدّر كتابته في هذا الضوء . وقبل أن نحكم على كتابته ما يجب أن نسأل أنفسنا أي نوع من الكتابة نواجه . وربما كان العقاد يعبر عن الحرية من حيث هي طائفة من الاحتمالات بلغة حرة أيضاً . وحرية العبارة في هذه الحال مبدأ أساسي إن أخطأناه جنحنا إلى تصورات غير ملائمة . ومن المؤكد أن حرية العبارة — إن وافقت على هذا الوصف — تؤدي وظائف خاصة بها ، وفي وسعها أن تخاطب أخطاءاً متفاوتة من القراء ، وفي وسعها أن تكون ملهمة مثيرة للذهن . وهذا بعض ما عني العقاد . وما يزال

من الصعب أن نستوعب هموم العقاد ، لأننا نتخدد بعناوين مقالاته الكثيرة ، ونعجز عن أن نؤلف وحدات كبرى لهذه الأشئات . فإذا حاولنا شيئاً من هذا بدا لنا اهتمام العقاد بشئون اللغة والقراءة والحساسية ومعوقات الفهم .

وأنا أعتقد غلصاً أن الباحث يستطيع أن يتخذ ملاحظات العقاد مبتدأ تفكير خصب ؛ تفكير يستطيع أن يلقى الضوء على ما قد نسميه باسم ثقافة الشعر . ولا أخفي عليك أن كثيراً من الجهد في تأملات الشعر الحديث خاصة قد ضاع في خمار تتبع آثار المجاهات غريبة ، وظل الشعر شبه مجهول . وإذا أنعمنا النظر في ثروة العقاد وجدنا باحثاً معنياً بخطى الثقافة المصرية والعربية ؛ خطى تنبع من الشعر ؛ خطى العقل في موانعه ودوافعه ، نكوصه وتقدمه . تفسير يتجاوز حرفية ما قال العقاد ، ويستهدى بروحه ، ويجعل للشعر وظيفة الكشف عن الذات القومية ، وربما يحفظ المشتغلين به من بعض داء الاغتراب . إن العقاد يتحدى النقاد المعاصرين نداء قوياً ؛ عليك بالتصورات الأخلاقية والروحية التي تشكل القوة الداخلية لوعي المجتمع الذي تنتمون إليه . إن التحليل اللغوي الذي لا يلقى الضوء على هذه القوة خلق بالرب .



« أحمد ضيف »



♦ ♦ المحاولات الباكرة في النقد الأدبي الحديث

على شلش

■ ■ ■ يلاحظ الدارس للصحافة الثقافية والأدبية في مصر ، خلال النصف الأول من هذا القرن ، أن ثمة رجلاً شغل بعض صفحاتها في المدة من ١٩١٩ إلى ١٩٤٥ بمحاولات في القصة والمسرحية ، ومقالات في تاريخ الأدب ونظريته ونقده ، فضلاً عن كتابين في هذا المجال ، ومسرحية مترجمة عن الفرنسية ، وثلاثة كتب مدرسية شارك في وضعها واختيار نصوصها ، بالإضافة إلى رسالة دكتوراه بالفرنسية عن « الثنائية والنقد الأدبي عند العرب » ، وروايتين بالفرنسية أيضاً ، شاركه في تأليفها أديب فرنسي ، ونشرت في باريس . ويلاحظ الدارس أن محاولاته القصصية والمسرحية العربية تلك لم تجمع في كتاب ، وأن مقالاته في الأدب وغيره لم تخرج من ظلام مجلدات الصحف والمجلات التي نشرها .

أما الرجل فهو أحمد ضيف (١٨٨٠ - ١٩٤٥) ، الذي عمل أستاذاً بكلية الآداب بجامعة القاهرة ومدرسة المعلمين العليا وكلية دار العلوم ، وانتخب عضواً بمجلس جمعية أبولو عند نشوئها في عام ١٩٣٢ ، وعاش - فيما يبدو - متألماً ، متواضعاً ، بعيداً عن الأضواء ، حتى مات دون أن يره أحد من كان على اتصال بهم في صحف عصره .

وعلى كثرة ما ظهر بعد الحرب العالمية الثانية من محاولات التأريخ للأدب الحديث ونقده في مصر لم تشر محاولة واحدة في تاريخ القصة أو الرواية أو المسرحية إلى محاولات أحمد ضيف في هذه المجالات ، ولا توقف عند محاولاته النقدية باحث مصري واحد^(١) . ولم يذكره إلا باحث من السودان ، هو الدكتور عز الدين الأمين ، الذي خصص له فصلاً في رسالته للدكتوراه من جامعة القاهرة في عام ١٩٥٧ بعنوان « نشأة النقد الأدبي الحديث في مصر »^(٢) . ثم ذكره باحث هولندي ، هوج . بروجمان ، الأستاذ بجامعة ليدن ، وعصّه بصفتين من كتاب ترجم له أخيراً إلى الإنجليزية تحت عنوان « مقدمة لتاريخ الأدب العربي الحديث في مصر »^(٣) .

ولكل هذه العوامل سنحاول في هذه الدراسة أن نتشّل الرجل من الفرق في مياه النسيان ، وأن نلقى الضوء على محاولاته القصصية والمسرحية ، وأن ندرس دوره في النقد ، مع التركيز على هذا الدور .

كان أحمد ضيف أول مبعوث مصري لدراسة الأدب في فرنسا في عام ١٩٠٩ . وكان قد تخرج في ذلك العام من مدرسة (كلية) دار العلوم ، أي أنه كان في التاسعة والعشرين من عمره (وهي سن

مهما كان الرأي في محاولات ضيف القصصية وجهوده النقدية فمن الظلم إنكارها ونجهاها ، ولاسيما أنه عاش في حقبة كانت حافلة بالتجريب في كثير من ميادين الشعر والنثر ، وأنه درس في بلد كان لثقافته وأدبه دور مهم في تكوين القصة والمسرحية والرواية والنقد ، وهو دور امتد إلينا عبر البعثات الدراسية منذ ولادة الطهطاوى ، فضلاً عن أنه زامل طه حسين في فرنسا ، وشاركه في بعض دهواته الفكرية ، بل سبقه إلى كثير من الأفكار التي عاجلها .

هذه الصور والقصص ينشر في باب بعنوان « نقد » ، وبعضها الآخر ينشر في باب بعنوان « اجتماع » . وكان ضيف يوقع في الحالتين بالحرفين الأولين من اسمه (أ.ض) . ولا ندرى إن كان ذلك على سبيل التواضع ، أو على سبيل التخفى ، كما فعل محمد حسين هيكل في توقيع روايته « زينب » . غير أن الذي ندرى من ذلك العصر هو أن التوقيع بالأحرف ، أو بالأسماء المستعارة ، كان أمراً شائعاً في الصحف . ولم يكن الزيات وحده يوقع في « السفور » باسم « ابن عبد الملك » ، الذي استمر في استخدامه بمجلته « الرسالة » ، فيما بعد ، وإنما كان يشاركه - عدا ضيفاً - عدد آخر من المساهمين في الجريدة من أصحاب التوقيعات الرمزية ، مثل : ع.أ.س ، الزهرة ، م.ع.ع. الأول . ومع ذلك فربما كان ضيف يحنى أن يفرجه نشر القصص باسمه الصريح عن الوفاق المطلوب في الأستاذ الجامعي ، ولا سيما أن كتابة القصص لم تكن تدر على صاحبها - في ذلك الزمن - شيئاً كبيراً من الوفاق

استمر ضيف في صلته بجريدة « السفور » حتى صدور كتابه الأول الذي طبعه على مطبعتها في عام ١٩٢١ . ويبدو أن صدور الكتاب كان في أواخر شهر مارس وأوائل شهر إبريل من ذلك العام . ففي ٨ إبريل نشر محرر الجريدة مقالاً في تقريب الكتاب ، مشيراً إلى أنه مجموعة محاضرات ألقاها بالجامعة في العام الماضي « صديقنا الأستاذ أحمد ضيف ، مدرس الآداب بالجامعة » - على حد تعبيره . ثم اقتطف من الكتاب الفصل الخاص بمذهب الناقد الفرنسي هيبوليت تين في النقد ، ونشره كاملاً^(٦) .

ولم تستمر « السفور » طويلاً بعد ذلك على أي حال ، وتوقف ضيف عن النشر بعد توقفها . ولم يظهر اسمه بعدها إلا حين بدأ في النشر في عام ١٩٢٦ بمجلة « المختطف » ، ولكنه كان قد تعرض خلال السنوات القليلة السابقة لبعض المشكلات التي تركت فيه أثراً واضحاً بعد ذلك . ففي عام ١٩٢٤ نشر كتابه الثاني « بلاغة العرب في الأندلس » ، وواجه مقالاً نقدياً حاداً كتبه عنه صديقه وزميله طه حسين ، الذي كان قد عاد من بعثته في عام ١٩٢١ وعين مدرساً للتاريخ القديم بالجامعة . وبعد بضعة أشهر من ظهور ذلك المقال تحولت الجامعة من أهلية إلى حكومية ، وتغير اسمها إلى « جامعة الملك فؤاد » . وفعاء صدر قرار بتحويل أحمد ضيف إلى مدرسة المعلمين العليا ، وتعين طه حسين محله . ولا ندرى شيئاً عن مصدر القرار ، ولا عن سبب التحويل المفاجئ ، فهذه كلها أمور تنتظر من يحققها ، ولا تعني في هذا السياق ، مثلها في ذلك مثل ما أشيع من أن طه حسين حاربه وتآمر عليه حتى احتل مكانه^(٧) .

غير أن الذي ندرى - من واقع مراجعة صحف تلك الحقبة وببليوجرافيا إنتاج أحمد ضيف - أن ضيفاً فقد حماسه بعد هذه المشكلات التي واجهها ، وتردى نشاطه السابق في الكتابة والتأليف ، فمئذ ذلك العام - ١٩٢٥ - حتى وفاته في عام ١٩٤٥ ، لم يظهر له كتاب واحد من تأليفه خلال تلك السنوات العشرين ، وإن كان - كما نلاحظ من الببليوجرافيا الملحقة - قد

متأخرة للتخرج) ، ولكن يبدو أن التأخر يرجع إلى مثيل له سابق في الأزهر ، حيث تعلم على يدى الشيخ محمد عبده وتعلق به ، كما نفهم من روايته اللتين شارك في تأليفها بالفرنسية . ونفهم من هاتين الروايتين أيضاً أنه ولد في الاسكندرية ، ونشأ في أحد أحيائها القديمة ، ثم انتقل إلى القاهرة لإكمال تعليمه ، الذي أهله بعد ذلك للسفر إلى باريس مبعوثاً للجامعة المصرية الوليدة .

ونتيجة لندرة المعلومات المنشورة حول حياة أحمد ضيف يصبح كل ما نعرفه من سنى دراسته في فرنسا أنها بلغت نحو ثمانية أعوام ، وأنه نال درجة « دكتوراه جامعة » (الأقل من دكتوراه الدولة) في عام ١٩١٧ عن رسالة بعنوان « المذهب الوجداني والنقد الأدبي عند العرب » Le lyrisme et la critique littéraire chez les Arabes^(٨) .

عاد ضيف من فرنسا في عام ١٩١٨ ، وعين مدرساً بالجامعة المصرية ، وبدأ في نوفمبر من ذلك العام محاضراته التي جمعها ونشرها بعد ثلاث سنوات في كتابه « مقدمة لدراسة بلاغة العرب » . وفي أول مايو من العام التالي بدأ في النشر بجريدة « السفور » ، وهي « جريدة اجتماعية نقدية علمية أدبية تصدر مرة في الأسبوع » ، كما جاء على صدرها ، كان مؤسسها ومحررها عبد الحميد حمدي . وكانت الجريدة قد نشطت ، منذ ظهورها في عام ١٩١٥ ، في تشجيع القصص والنقد ، فقد كتب محررها افتتاحية في ٧ مارس ١٩١٨ بعنوان « النقد » ، وأشار فيها إلى ازدهار النقد على صفحات الجريدة ، « حتى كاد يبه يشغل في بعض الأسابيع جميع فراغ الصحيفة » على حد تعبيره^(٩) . وكانت الجريدة في الوقت ذاته استمراراً - من ناحية الفكر - لجريدة « الجريدة » . ولذلك لم يكن غريباً أن يشارك في تحريرها أحمد لطفي السيد منشئ « الجريدة » ، التي كانت قد توقفت قبيل ظهور « السفور » بقليل ، في عام ١٩١٥ . وليس من الغريب أيضاً أن ينتقل إلى « السفور » شباب الكتاب والأدباء الذين سبق أن احتضنتهم « الجريدة » ، مثل : طه حسين ، ومصطفى عبد الرازق ، ومحمد حسين هيكل ، ومنصور فهمي ، ويوسف الجندي ، فضلاً عن كثير من الشباب الذين لمعت أسماؤهم فيما بعد ، مثل : أحمد حسن الزيات ، وأحمد زكي ، وعبد الحميد العبادي ، وأحمد أمين ، وحسن محمود ، وأحمد رامي ، وأحمد الصاوي ، محمد ، ومحمد تيمور ، وهسي عبيد ، ومعظم هؤلاء كانوا من أرباب الثقافة الفرنسية .

وقد كان المتوقع من متخصص ، مثل أحمد ضيف ، أن يسهم في باب النقد بالجريدة ، ولكنه كان - فيما يبدو - ذا طموح آخر ، انجبه به منذ البداية إلى ميدان القصة الاجتماعية بصفة خاصة . ولم يكن ذلك الانجاء غريباً على جماعة شباب « الجريدة » و « السفور » ولا غريباً أيضاً على أرباب الثقافة الفرنسية منهم ، فضلاً عن أنه كان متلائماً تماماً مع دعوة لطفي السيد إلى « الجامعة المصرية » والقومية المصرية ، وضرورة تربية الأمة عن طريق الكتابة والأدب . وباستثناء مقال واحد عن فضل المعلمين الممتمين ، كان كل ما نشره ضيف في « السفور » صوراً وقصصاً اجتماعية . وكان بعض

وهكذا انطوت صفحة أحد ضيف في تاريخ أدبنا الحديث ، ولم يبق لنا منه سوى أهوال المنشورة في حياته . ويمكن تقسيم هذه الأهوال إلى ثلاثة جوانب :

١ - محاولات في القصة والرواية والمسرحية .

٢ - مقالات اجتماعية .

٣ - دراسات في الأدب والنقد .

عل هذا الأساس نستطيع أن ندرس أهوال الرجل جانباً بعد آخر ، بحيث نعالج الجانبين الأول والثاني معالجة موجزة ، مقابل المعالجة المفصلة للجانب الأخير ، الذي ييمنا في هذا السياق ، مع دراسة المصطلح الأدبي عنده ، وتفهم دوره في النقد .

١ - المحاولات القصصية والمسرحية .

تتراوح هذه المحاولات بين القصة والطول ، فله ثلاث محاولات قصصية يغلب عليها طابع الصورة السردية ، نشرها في « السفور » في عام ١٩١٩ ، تحت عنوان موحد هو « فلان وفلانة » ، ولها قدم بعض النماذج البشرية داخل إطار اجتماعي يخص العلاقة بين المرأة والرجل ، ولاسيما في الحب ، ولكن معالجته الفنية تقريرية ، مسطحة ، لا تكشف عن حيوية الشخصيات أو أبعادها المعقدة . وله أيضاً محاولتان في القصة الطويلة ، أو الرواية القصيرة ، نشرهما سلسلتين ، أولاهما في « السفور » في عام ١٩١٩ / ١٩٢٠ ، والأخرى في مجلة الثقافة ، في عام ١٩٣٩ . وتعالج المحاولتان قضية شغلت بعض أدبائنا بعد ذلك ، هي قضية الصراع أو الصدام بين الثقافات Conflict of cultures كما يسميها الإنجليز ، أو الصراع بين الشرق والغرب كما نسميها اليوم . ولا شك أن تجربته الشخصية في غربته في فرنسا قد هيأت له معالجة مثل هذه القضية الحيوية ، التي سيطرت على إبداعه في الحقيقة .

وإذا عدنا إلى قصته الطويلة الأولى ، وهي بعنوان « قبل التعارف » ، ولوجدنا علاقة حب من طرف واحد تقريباً ، تربط بين الفتى المصري والفتاة الفرنسية ، ولكن الكاتب يجعلها نواة للصدام ، لا للاستجابة ، بين الطرفين ، فيخلق الحب لهذا السبب . أما قصته الطويلة الأخرى بعنوان « أنا الغريب » فقد لمست موضوع الصراع أو الصدام هذا بطريقة خفيفة ، حتى أصبحت أقرب إلى السيرة الذاتية أو المذكرات ، مع أنها تحمل إمكانات رواية حقيقية جيدة^(١) .

هناك - عدا هذا - محاولة وحيدة في كتابة الدراما بعنوان « شاب مفتون » . وقد وصفها الكاتب بأنها « قصة تمثيلية في فصل واحد » . وقدمتها مجلة « الهلال » ، التي نشرتها في عام ١٩٣٦ ، بعبارة جاء فيها : « تمثل هذه القصة ناحية هامة من نواحي حياتنا الاجتماعية . وتصور نفسية بعض الشبان المتعلمين بأوروبا ، وكيف تفتنهم المدينة الغربية ، ويقعون ضحية الحب ، فينسبون كل شيء ما عداه ، ويغفرون وطنهم ، ويحبسون حقه عليهم » . وبغض النظر عن تصور المجلة لفكرة الحب عند الشباب المغترب ، وربطها بإياه

شارك في وضع ثلاثة كتب مدرسية في موضوع سبق له التأليف فيه ، وهو الأدب الأندلسي ، ونشر قصيدة ومسرحية مترجعتين ، وتمثيلية قصيرة ، وقصة طويلة ، واثنتي عشرة مقالة ، وذلك كم محدود من الإنتاج إذا قيس بإنتاج السنوات الست أو السبع الأولى من ١٩١٨ إلى ١٩٢٥ .

ومع ذلك لم يستمر أحمد ضيف في مدرسة المعلمين العليا سوى سبع سنوات أو نحو ذلك . ففي عام ١٩٣٢ عين أستاذاً بمدرسة دار العلوم التي تخرج منها ، وبقى وكيلها في عام ١٩٣٨ ، وظل بها حتى أحيل إلى التقاعد في عام ١٩٤٠ . وبعدها عمل - حتى وفاته - أستاذاً غير متفرغ بكلية الآداب بالجامعة التي أبعد عنها من قبل . وخلال تلك المدة (١٩٣٢ - ١٩٤٥) انصرف ضيف إلى التعليم فيها يبدو ، وأصبح مقلاً فيها يكتب وينشر ، ولكن اسمه كان قد ظهر في عام ١٩٣٢ بوصفه عضواً منتخباً في جمعية أبوللو ، ففي ١٠ أكتوبر من ذلك العام عقدت الجمعية جلستها الأولى في دار رئيسها الشاعر أحمد شوقي . وكان أول قرار اتخذته بالإجماع هو انتخاب حضرة الدكتور أحمد ضيف الأستاذ بدار العلوم عضواً بمجلس الجمعية ، بدل حضرة محمود حماد أفندي ، الذي اعتذر بكثرة مشاغله - على حد تعبير حضر الجلسة الذي نشرته مجلة « أبوللو »^(٢) . وعندما مات شوقي بعد تلك الجلسة ، واختير خليل مطران رئيساً للجمعية ، عقدت الجمعية جلستها الثانية في ٢٢ أكتوبر بمبنى دار رابطة الأدب الجديد ، وكان من قراراتها أنه « من حيث إن وزارة المعارف أعلنت أنها ستقوم بحفلة جامعة لتأبين المرحوم شوقي بك ، بالنيابة عن جميع الهيئات الأدبية ، فالمجلس يرى تكليف حضرات خليل مطران بك ، والدكتور علي العناني ، والدكتور أحمد ضيف ، بتمثيل جمعية أبوللو في اللجنة التي دعته وزارة المعارف للاشتراك في إعداد تلك الحفلة والقيام بمهامها »^(٣) .

غير أن أحمد ضيف لم يظهر له أي نشاط بارز في الجمعية أو مجلتها ، باستثناء مقال شارك به في العدد الخاص الذي أصدرته « أبوللو » عن شعر شوقي ، ومقال آخر لم يكتبه خصيصاً لها ، وإنما كتبه مقدمة لمسرحية « هوراس » التي ترجمها في ذلك الوقت ، ولم ينشرها إلا في عام ١٩٣٧ ، بل إن الجمعية قامت في ٢٢ سبتمبر ١٩٣٣ بإجراء انتخابات لمجلسها ، ولم يظهر اسم ضيف في قائمة المجلس الجديد الذي ترأسه مطران^(٤) .

ويلفت الانتباه ، بعد هذا كله ، أن الرجل عاش سنواته الأخيرة في صمت وهزلة ، وأن وفاته لم تثر أحداً من زملائه أو أصدقائه أو تلاميذه ، بل إن مجلات « المقتطف » و « الهلال » و « الثقافة » التي حاصرها ، وأسهم فيها ، لم ترثه بكلمة ، ولا أشارت إلى وفاته ، مع أن آخر مقال نشره كان بمجلة « الهلال » في أول مارس ١٩٤٥ . وإذا كان ضيف لم ينشر سوى قصيدة مترجمة بمجلة « الرسالة » ، وهو أمر قد يهدو إلى التساؤل ، فإن الزيات كذلك لم يشر إليه من قريب أو بعيد . ولا ندرى سر الخصاص بينهما - إذا كان ثمة خصام - وقد كان الاثنان ممن احتضنتهم جريدة « السفور » - كما سبق أن أشرنا .

اثنى عشرة ساعة ، وكتب لها رومان رولان مقدمة . وبعد الحرب جاء بونجان إلى مصر في عام ١٩١٩ ، وقضى بها خمس سنوات مدرسا للغة الفرنسية ، حيث عرف أحمد ضيف الذي صادقه ومكنه من الاطلاع على الحياة الشعبية في القاهرة . وقد روى له ضيف الكثير من حياته في طفولته وصباه^(١٣) . ويبدو أن بونجان كان يبحث عن مادة جديدة وطريقة لرواية أخرى ، وأنه اقترح على صاحبه مشروع الاشتراك في تأليف رواية عن تلك الحياة . فلما وافق ضيف شرع الاثنان في تأليف رواية « منصور » قصة طفل من مصر . ويبدو أنها نجحت تجارياً ، فقد طبعت مرتين ، فأغراها ذلك بتأليف الرواية الثانية تكملة لها ، حتى في العنوان . ويبدو أيضاً أن خلافاً وقع بين الشريكين وانتهى بالقطعة ، بعد عودة بونجان إلى بلاده ، فإذا بالآخر ينفرد بوضع اسمه على رواية ثالثة ، متصلة بالآخرين في موضوعها وبعض شخصياتها ، وكان عنوانها « الشيخ عبده المصري » ، وقد ظهرت في عام ١٩٢٩ ، وفيها صور بونجان - كما هو واضح من عنوانها - شخصية الشيخ محمد عبده ودوره في الحياة الثقافية والفكرية ، فضلاً عن شخصية منصور ، الفنى الأزهرى الذى تعلق بالشيخ ودرس على يديه . وقد ظلت شخصية منصور هذه - التى توحى بشخصية ضيف نفسه - تهيمن على الرواية مثلما هيمنت على الروايتين السابقتين^(١٤) .

غير أن الباحث الفرنسى جان لوى ، الذى استقينا هذه المعلومات من كتابه « مقدمة للأدب المكتوب بالفرنسية في مصر » ، يذكر أن فرنسية ضيف كانت ضعيفة ، وأن اشتراكه مع بونجان كان يتم - على نحو خاص - بطريقة شفوية^(١٥) . وحتى يستقيم هذا الحكم ، ويسلم من التناقض ، فلا بد من إضافة صغيرة ، هى أن فرنسية ضيف ربما كانت ضعيفة من ناحية الكتابة والإبداع ، فليس من السهل على مبعوث أن يكتب أدباً بلغة لم يكن له بها صلة من قبل ، حتى لو قضى في موطنها ثلث سنوات كما فعل الرجل . وسيان أن يتم التعاون كتابة أو شفاهة . ولكن من الواضح ، في الروايتين اللتين جاء اسم ضيف عليهما ، أن جهده قد انصب على المادة ، في حين انصب جهده بونجان على الصياغة . ولم يكن بونجان ليحصل على مثل هذه المادة دون معاونة وثيقة ومضنية من جانب شخص نشأ في بيتها ولغتها .

وأما الروايتان فليس فيهما - في الحقيقة - ما ينبىء عن موهبة عظيمة في البناء ، أو رسم الشخصيات . وليس فيها أيضاً ما كان يميز الروايات الجيدة في عصرهما من عذبة محكمة ، وحدث كبير يتدرج ويتطور مفضيا إلى نهاية مريحة . وكل ما تميزان به أنهما تصوران مادة طريفة وأجواء غريبة توحى بسحر الشرق وغبائه ، اللذين كانت « ألف ليلة وليلة » فاتحتها في أفهام الغريبيين . وهما أقرب إلى السيرة الذاتية ، ولاسيما في استخدام ضمير المتكلم في السرد ، والتراكم الكمى في الوقائع . ومن الواضح أن صاحب الصياغة ، بونجان ، قد فتته الاحتفالات والشعائر الفولكلورية ، وشدته الطرافة في العادات والتقاليد ، وإلا ما كان قد أفرق الكتاتين بها .

بنسيان الوطن ، فقد حاول أحمد ضيف في تمثيلته هذه أن يعزف مرة أخرى على لحن الصراع بين الثقافات بصورة أنضج من الناحية الفنية . فالتمثيلية تدور حول قصة حب ربطت بين مادلين الفرنسية ومحمود المصرى في أثناء دراسته في فرنسا ، وكيف أنكر عليه أبواه هذا الحب ، واختاروا له بنت خالته الثرية التى تحبه . وإزاء إصرار محمود على حبه ، ورغبته في السفر للحاق بحبيبته ، يدخل عليه أحد أصدقائه المتزوجين بالفرنسيات ، ويدور حوار بين محمود والزوجة الفرنسية ، نفهم منه أن الأخيرة غير متحمسة لحب محمود ، ولا تترك مصر والرحيل إلى فرنسا ، بل تلقى بالمسئولية عليه . ثم ينتهى الصراع في نفسه - مع ضغوط أبويه وزوجة صديقه - إلى الرضا بسعاد ، والبقاء في مصر ، فتعانقه أمه فرحة بتغيره .

وبهذه النهاية الميلودرامية ، التى لم يهد لها المؤلف جيداً ، وضع ضيف حق الأبوين على الابن فوق حق الابن في الحب . ومع أنه لم يكن معنى أن يظل الشرق شرقاً والغرب غرباً ، بدليل أنه زوج صديق محمود من فرنسية ، فقد أثر القيمة الاجتماعية الشرقية ، التى تلزم الابن طاعة والده . ولكن التمثيلية في النهاية أكثر اكتمالاً ونضجاً من القصص السابقة بغير استثناء ، بالرغم من ضعف بنائها الدرامى ، وتسطيح شخصياتها ، وجود حوارها .

كانت محاولات ضيف القصصية - على أى حال - أقرب إلى الخطاير المرسلة ، والتعريجات غير الناضجة . ولكن أهم سمة فكرية فيها هى أنها تصور اهتمام صاحبها بالقضايا الاجتماعية والإصلاح الاجتماعى ، وهو اهتمام يجسد المبدأ النقدى الذى عبر عنه في كتابه الأول - كما سنرى بعد ذلك - فيما سماه « تبعه الأدهب » ، أو نسيبه اليوم باسم « الالتزام » .

ويحب هذه المحاولات في النهاية ما يعيب الكثير عما كان ينشر في عصر ضيف من أمثال قصصية ومسرحية ، تتسم بضعف البناء الفنى ، وتعتمد على السرد التفريرى ، وتنتهى بمفاجآت غير متوقعة . وليس معنى هذا أننا نحكم على محاولاته بمقاييس عصرنا ، أو بمقاييس النضج الفنى الذى بلغت قصصنا ، وإنما معناه أننا نفيس محاولاته بمحاولات ناضجة لغيره من معاصريه ، ولاسيما محمد تيمور في مرحلة « السفور » ، ومحمود تيمور فيما بعد .

غير أن ثمة محاولة طريفة تتصل - على نحو مختلف - بهذه المحاولات ، وربما جازت في الدراما المسرحية التجارية ، ولكنها غير مقبولة في فن مثل القصة أو الرواية . فقد ظهرت في باريس في عامى ١٩٢٤ ، ١٩٢٧ على التوالي روايتان بالفرنسية ، الأولى بعنوان « منصور : قصة طفل من مصر » ، وفوقه عبارة « ف.ج. بونجان وأحمد ضيف » ، والأخرى بعنوان « منصور في الأزهر » ، وفوق العنوان عبارة « ف.ج. بونجان بالاشتراك مع أحمد ضيف »^(١٦) . أما شريك ضيف هنا فهو فرانسوا بونجان (١٨٨٤ - ١٩٦٣) ، وهو أديب فرنسى محدود القيمة ، بدأ حياته الأدبية برواية عن أسره في الحرب العالمية الأولى ، بعنوان « تاريخ

الحرب . واختص ضيف بالحديث في مقال قصير عن النتائج الاجتماعية لتلك الحرب ، فذكر أن نتائج الحرب الأولى في الاجتماع والتفكير كانت انقلاباً عظيماً من حيث سيادة الاستهانة ، والانحلال والفجور ، مما يخشى حدوثه بعد الحرب الثانية في أوروبا بوجه خاص . وأضاف أن المفكرين وقادة الرأي سيقعون في حيرة من الشك والارتباك فيحدثون انقلاباً عاماً في الاجتماع ، ويكون من جراء ذلك حدوث ثورة اجتماعية أو سياسية في الحياة . واختتم المقال بأنه يتنبأ بثورة نفسية عامة ، قد تحدث في صفوف الديمقراطية (أي الحلفاء) وتمنع المول الأرستوقراطية التي تدعو خفية إلى الأثرة والاختصاص بالأموال ، وتسخير الطبقة الدنيا للمنافع الخاصة والاستئثار بالسيادة والجها . فإذا طالت هذه الحرب أو انتهت بشرّ على هؤلاء ، أو غير حل هؤلاء ، فلا بد من حدوث انقلاب عظيم في كل مظاهر الحياة ، ولاسيما الحياة النفسية والاجتماعية . ويكون هناك شأن عظيم لكبار المفكرين في الأمم من علماء وفنيين واقتصاديين^(١٨) .

وبسبب التعميم في حديثه والغموض في تعبيره كان جوابه عن السؤال غير شاف ولا مقنع . وهذا ما يتفاداه في مقاله التالي - الأخير في مجله - الذي نشره بمجلة « الثقافة » في عام ١٩٤١ بعنوان « إلى القرية » ، ففيه يعود إلى طريقته القصصية القديمة في عرض المشكلات الاجتماعية . وهو هنا يقدم صورة نقدية ساخرة للريف إثر زيارة قام بها إلى قرية أحد أصدقائه ، حين فكر في الهجرة من القاهرة نتيجة للغارات الجوية . ولكن الرحلة المضنية إلى القرية في سيارة يفودها سائق ثورار أقنعت بتفضيل المدينة بغاراتها على القرية ببؤسها وقذارها وفوضاها . ومع ذلك أصعب بالفريون في نقاوة الطابع والتواضع وحس الضيف ، وقال محدثاً نفسه : « لئن كنت مثل هؤلاء الناس في بساطتهم وسلاجة تفكيرهم ، لم أحس في المدن ، ولم أر آثار الحضارة ومظاهر النعم ، ولا ما أنتجه التفكير الإنسان من ضرور وشكوك وشقاء للبشر ، واضطراب في الحياة العقلية ، وبؤس لا ينقطع من الاستيلاء على النفوس^(١٩) . ثم ألقى تبعية ما رآه في القرية من بؤس حل أرباب المال والمتعلمين والحكام ، ودعا الحكومة في النهاية إلى الاهتمام بالريف .

ومع أن هذا المقال كتب في ظروف الحرب النعمة التي مرت بها مصر ، وطبعت كتابات الأدباء وقتها بالسوداوية والتشاؤم ، فقد عبر فيه ضيف عن تعاطفه مع الفلاحين لأول مرة ، وسخرته الهادئة التي ظهرت في بعض محاولاته القصصية السابقة ، ونزعت الرومانتيكية الواضحة في قصصه .

ويمكن أن نخلص من هذا العرض الموجز لكتابات أحمد ضيف الاجتماعية إلى أنها كانت قليلة بالقياس إلى كتاباته الأخرى ، وأنها لم تكشف عن رؤية اجتماعية واضحة محددة ، وإن كانت تؤكد اهتمامه العام بالمجتمع وقضاياها ، ذلك الاهتمام الذي استمر معه في دراساته الأدبية والنقدية كما سنرى .

ويبقى بعد هذا لون آخر من ألوان الطموح القصصي والدرامي عند أحمد ضيف ، تمثل في ترجمته لمسرحية « هوراس » للشاعر الدرامي الفرنسي بيركورد (١٦٠٦ - ١٦٨٤) ، وتقديمها بمقدمة تحدث فيها عن حياة كورد ومسرحياته والتمثيل في عصره ، الذي كان للمرأة أثر عظيم فيه ، ثم عرض للمسرحية وخصائص الدراما عند صاحبها . ومع ذلك لم تكن ترجمته للمسرحية بلغة بسيطة أو درامية ، وكان لخطابية العصر الذي ظهرت فيه (١٩٣٧) دور في جهود لغة الترجمة .

ويبقى أيضاً أن محاولات ضيف وطموحاته القصصية والدرامية هي في النهاية أثر من آثار دراسته في فرنسا ، وتحمسه لاستنبات الجديد ، وانضاج التطلعات العربية نحو المساواة بأوروبا في القصة والرواية والمسرحية . ويبدو أنه كان يعمل في هذه الناحية بقول القائل : « هل أن أسمى وليس على إدراك النجاح » .

٢ - المقالات الاجتماعية .

أشار جان لوق إشارة عابرة في كتابه السابق الذكر إلى أن أحمد ضيف « استغل وجوده في الخارج فبحث بسلسلة من المقالات عن باريس إلى المجالات المصرية » . ومع أن لوق لم يحدد هذه المجالات ، ومع أننا لم نستطع التوصل إليها ، فمن المحتمل أن يكون هذا صحيحاً . ومن المحتمل أيضاً أن تكون هذه المقالات - أو معظمها - في النواحي الاجتماعية التي كان يوليها اهتمامه في محاولاته القصصية السابقة ، ومقالاته الاجتماعية المباشرة^(٢٠) . وكان أول مقال توصلنا إليه منها منشوراً في « السفور » في عام ١٩٢٠ بتوقيعه الرمزي (أ.ح.س.) . وربما نشر ضيف سواء بغير توقيع على الإطلاق ، فمجموعة « السفور » الباقية في دار الكتب غير كاملة للأسف ، ولا هي في حالة مرضية .

ومع ذلك فقد تلا مقاله المشار إليه في « السفور » عن فضل المعلمين المعممين على التعليم والمجتمع مقال آخر في « الهلال » في عام ١٩٣٥ بعنوان « باريس مدينة الفن والجمال » . وفي هذا المقال - الذي أعادت نشره مجلة « مجلتي » في عام ١٩٤٣ - روى ضيف ذكرياته عن باريس وموقعها الكبير في نفسه . ولم ينس أنه أديب ناقد ، فأشار إلى أن أدباء باريس يكتبون للإصلاح والنقد وبث المذاهب والدعاية لأدبهم وبلادهم ، وأن حياتها الأدبية لا تكاد توجد في أمة أخرى من حيث التحليل النفسي والاجتماعي والفلسفي ، وأن حركة التأليف في الأدب فيها من أعظم الأدلة على قوة الفكر ونشائه هناك ، وأن الذوق الفني فيها متفوق على سواء ، حتى في العلوم وآثار العلماء . ولم ينس أيضاً أن يشير إلى الصبغة القرية بما هي ميزة للأمم المتحضرة ، وهي صبغة تعكس نفسية الأمم في الفنون والآداب ، و « تجذب إلى تلك المدينة كثيراً من المفكرين من الأمم الأخرى ، وكثيراً من أصحاب الجذ واللهم » - على حد تعبيره^(٢١) . والمقصود بالصبغة هنا الشخصية أو الطابع .

لقد حدث بعد اشتعال الحرب العالمية الثانية في سبتمبر ١٩٣٩ أن وجهت « الهلال » سؤالاً إلى عدد من العلماء والأدباء عن نتائج

٣ - الدراسات الأدبية والنقدية .

يمكن أن نعد هذا الجانب من نشاط أحد ضيف الأدب أكبر حجماً من سابقه ، وأنضج فكراً ، وأوضح رؤية . ولكنه ليس منعزلاً عن محاولاته القصصية والدرامية ومقالاته الاجتماعية . ولعلنا لاحظنا أن هذه المحاولات ذات صبغة اجتماعية ، وأن المقالات الاجتماعية ذاتها لا تخلو من عناصر قصصية ودرامية . وسوف نلاحظ بعد ذلك أن رؤيته للأدب ونقله تمتع من الاجتماع الإنسان وتترجمه إليه .

ومع أنه لا يوجد لأحد ضيف نشاط أدبي معروف قبل سفره إلى فرنسا للدراسة ، حتى نقس عليه ، فمن الواضح أن الجوانب الثلاثة لنشاطه قد بلورها تجربة سفره واحتكاكه بالأدب الفرنسي . ومن الواضح أن هذه التجربة كانت من الجدبة والعنى بحيث حركت فيه الطموح إلى المشاركة في سد النقص الكائن في الأدب العربى - في عصره - من حيث الارتباط بالمجتمع ، والالتزام بحركته ، وتطوير التجارب القصصية والدرامية ، التى ظهرت منذ النصف الثانى للقرن التاسع عشر ، فضلاً عن تطوير دراسة الأدب ومناهج البحث فيه على أساس علمى . وليس معنى هذا أن المصدر الوحيد لهذا النشاط فرنى ، لأن الإنسان ليس كاميرا فوتوغرافية ، تنقل ما تقع عليه عدستها دون تفكير أو رتوش ، وإنما معناه أن استجابة ضيف للمؤثرات الفرنسية كانت قوية وبناءة .

وحق يتيسر فهمنا لأهم جوانب هذا النشاط ، وهو الجانب النقدى ، سنعرض له هنا فى ثماره العملية ، أى ما أخرجه صاحبه من كتب ، وما طالعنا به من مقالات . وله فى هذا المجال كتابان أساسيان (بغض النظر عن الكتب المدرسية الثلاثة التى شارك فى وضعها ولم يتجاوز فيها ما عرضه فى كتابه الأساسى الثانى) ، فضلاً عن نحو عشر مقالات نشرها متفرقة فى المجلات الثقافية والأدبية ، ومقدمتين لكتابين من تأليف بعض تلاميذه .

أولاً - مقدمة لدراسة بلاغة العرب .

كان الكتاب فى الأصل سلسلة محاضرات ألقاها ضيف على طلاب الأدب بالجامعة المصرية بعد عودته من فرنسا فى عام ١٩١٨ . ومع أن الكتاب صغير إلى حد ما (١٨٧ صفحة) فقد ضم ستة عشر فصلاً قصيراً - بالطبع - ونحو ضعف هذا العدد - أو أكثر - من القضايا المتصلة بتاريخ الأدب ونظريته ونقده ومذاهبه . وقد قصد به مؤلفه - كما أشار فى تقديمه له - أن يتيح للفراء والطلاب والباحثين عن الجديد عجالة من حركة الأدب الحديثة ، وطرق فهم البلاغة فى هذا العصر ، ولكنها عجالة سعى بها مؤلفها - كما أشار أيضاً - إلى سلوك طريق جديد فى دراسة بلاغة العرب وفهمها ، بناء على ما توافر له من اطلاع على بلاغات الأمم الحديثة .

وبهذا الطموح والوعى بالجديد والتجديد قدم ضيف كتابه ، ثم أتبع التقديم بتمهيد أورد فيه نص « الخطبة » - على حد تعبيره -

التى افتتح بها دروسه أو محاضراته . وفى هذا التمهيد ، الذى يشبه البيانات الثورية ، أشار إلى جمود طرق الدراسة الأدبية ، وعدم تحرر العقول من أسر القدماء ، وضرورة الشك فى المسلمات ، وتحرير مناهج البحث بالمعلومات الصحيحة والاستنتاج الصحيح ، سبياً وراء الجديد ، أى تلك « الحركة التى أحدثتها الأفكار والقرائح منذ وقوف حركة العلم والأدب عند المسلمين إلى اليوم » (٢٠) ، وناسياً على تحكيم العقل - لا العواطف - فى الدراسة الأدبية . ولا يكتمل هذا - فى نظره - إلا بخلق آداب مصرية تمثل حالتنا الاجتماعية وحركاتنا الفكرية والعصر الذى نعيش فيه ، أى أن تكون لنا « شخصية فى آدابنا ، دون أن نهجر اللغة العربية وآدابها ... وحل الجملة تكون آدابنا عربية مصبوغة بصبغة مصرية ... فى موضوعاتها ومعلوماتها ، عربية فى لغتها وبلاغتها وأساليبها » (٢١) . ومضى ضيف فى تمهيد الحافل بالأفكار هذا فأشار إلى أن دراسة الأدب العربى تقتضى كتابة تاريخ هذا الأدب ، وهذه تقتضى أن يتصدى لها أكثر من فرد واحد . ولما كانت عملية الدراسة مازالت فى المهد ، فلا بد أن تتم على أساس النقد والبحث فى نفس الأدب والمؤثرات المحيطة به ، أى أن تكون الدراسة نقدية ، والمنهج نقدياً - كما يفعل هو نفسه - بحيث لا يعول على أقوال القدماء إلا من حيث هى مراجع . وهذه هى « الدراسة العلمية » كما يقول ، أو الطريقة (المنهج) العلمية التى يتخذها الأوروبيون ، وينظرون إلى الأدب من خلالها على أنه فن جميل ، يوكل الحكم فيه إلى الذوق السليم والإدراك الصحيح . ثم أشار إلى أنه يسعى إلى « البحث عن روح اللغة العربية وحل (بقصد : تحليل) ما بها من الشعر والنثر حلاً (بقصد : تحليل) نفسياً ، والبحث عن صلة ذلك بالاجتماع ، وعن المؤثرات التى أحدثت فى نفس الشاعر أو الكاتب ميلاً خاصاً إلى هذا النوع من البلاغة » (٢٢) . ودعا ضيف إلى التخل عن الذوق الشخصى عند التصدى للنقد والدراسة ، ودافع عن الأدب فى مواجهة العلم ، مؤكداً ضرورته وحاجة المجتمع البشرى إليه .

ولكن ما معنى « البلاغة » عنده ، وقد ترددت كثيراً حتى الآن بعد عنوان الكتاب ؟ يجيب ضيف عن ذلك فى الفصل الأول بعنوان « الكلام البليغ ودراسته » بأن الأدب هو « أثر العقول الذى يظهر فى الشعر والنثر » (٢٣) ، وهو لا يهدف إلى إدخال الهرور على النفس وحسب ، بل يهدف إلى نشر الأفكار والآراء ، ويدل على الحركة العقلية والاجتماعية ، فإذا كان التاريخ يدل على حياة الإنسان العملية ، فالبلاغة تدل على حياته النفسية ، دون أن تفقد صلتها بالتاريخ ، لأن الأدب صورة الاجتماع . ولهذا يجب دراسة جميع المؤثرات فى الأدب والمؤثرات فى الأدباء ، بحيث تقوم الدراسة على الملاحظة الصحيحة والموازنة والمقارنة ، وتعتمد على معرفة الدارس للفنون والأخلاق والنظام الاجتماعى ، والاحتكاك بالنصوص الأصلية . ولكن مفهوم الأدب - كما يقول ضيف فى الفصل التالى - كان جامعاً ، عند القدماء ، لكل المعارف والعلوم غير الشرعية ، فى حين أنه مختلف عن مفهوم البلاغة عنده . ويوضح ذلك بأن الأدب هو الكلام البليغ ، ذو الموضوع . والبلاغة

هم الذين يدفعون إلى ظهور الحركات في بلاغات (جمع بلاغة) الأمم. ويرى ضيف أن سر تدهور الأدب العربي يرجع إلى أن النقاد لم ينبهوا العقول إلى فهم البلاغة فهماً اجتماعياً. ولكن إذا كان للاجتماع أثر في البلاغة - كما يقول - فللابد أن أثر آخر في الاجتماع، أو في الرأي العام، لا يقل عن الأثر الأول. ولهذا « نرى مقدار التبعة التي تقع على قواد الحركة الفكرية والنقاد الذين ييدهم زمام العقول. وما أشد هذه التبعة على الكاتب أو الشاعر، ولا سيما إذا كان فائق البراعة »^(٢٧). وإذا كان الأخلاقيون يخشون مثل هذه التبعة، فلا بد أن تترك الحرية أو الحدود - في النهاية - في أيدي القراء، بحيث يميزون بين الضار والنافع، لأن « البلاغة من غرضها عرض كل شيء، وعلى القارئ أن يحكم عقله، ويميز الحديث من الطيب »^(٢٨).

وفي فصل بعنوان « النقد الأدبي » يرى ضيف أن أصول النقد هي القراءة والفهم والتفسير والحكم، وأن النقد ذاته ليس علماً من العلوم له قواعد خاصة، وإنما هو « فن من الفنون التي تضبط بالعلوم، ويتقدم بتقدمها، فإنه مبني على قوة الذكاء وسلامة الذوق »^(٢٩). ولا بد في مثل هذا الفن من ظهور أثر الناقد الشخصي في حكمه على ما يقرأ، ولكن لا يصح أن يبنى النقد على الأذواق الخاصة؛ لأن النقد الصحيح تحليل فكر شخص آخر غير فكر القارئ نفسه، والذوق « تحليل » نفس القارئ وفكره. ومع ذلك يترى الذوق الصحيح وينضج بالنقد، كما أن النقد ينضج بالذوق؛ والنقد الذي لا أثر له للذوق نقد ناقص أو جاف. والنقد أيضاً فن مرجعه استعداد الناقد في الفهم والإدراك، يسمى إلى فهم الحقائق الفنية، ويوضح - ثم يرتب - ما في العمل المنقود من أفكار وآراء توطئة للحكم. ولكن لابد للناقد من طريقة خاصة (منهج) ومذهب يبنى عليه أحكامه؛ « فالنقد في جلته لا يخرج عن وصف الكتابات وتحليلها »^(٣٠)، وقد أصبح ممزوجاً بالتاريخ العام، والتاريخ الخاص للكتاب وحياتهم الشخصية.

في نهاية هذا الفصل سنّ ضيف طريقة للنقاد أجملها في ثلاث نقاط؛ هي معرفة الناقد بنوع الكلام الذي يدرسه، والتسلح بطريقة يبنى عليها حكمه، والبحث عن صحة ما في الكتابة من حيث صلتها بالكاتب والاجتماع، وتأثير ذلك في الكلام والصناعة.

وتلا ذلك ستة فصول قصيرة أخرى، تحدث فيها ضيف عن النقد في فرنسا ومذاهب سانت بييف، وهيبوليت تين، وبروتنير، وجيل لوميتر، وعرض - سريعاً - للنقد الأوربي، ابتداء من أرسطو حتى قيام الحرب العالمية الأولى في عام ١٩١٤، مع التركيز على فرنسا. وبالرغم من طول الحقبة الزمنية، وقصر الفصول، فقد عرض للموضوع عرضاً يفيد المبتدئ، ووضع يده على بعض النقاط المهمة في تطور النقد الأوربي والفرنسي. وهو يرى أن سبب تدهور النقد في العصور الوسطى يرجع إلى خضوع الأفكار لرؤساء الكنيسة؛ « ومضى خضعت الأفكار لغيرها - كما يقول - فإنها لا تعرف الحرية ولا ترى طرق الإصلاح... إذ لا يمكن أن يكون

هي « الكلام الذي يدعو إلى الإعجاب من حيث الافتنان (يقصد: التفنن) في الصناعة »^(٣١). وبهذا المعنى الخاص المحدد يجب أن تختلف عن ذلك المعنى الواسع الذي أرادته القدماء من الأدب. وهي أيضاً ذلك « الكلام الفني الممتع، الذي يلا نفس السامع وعواطفه في أي موضوع كان، وعلى أي معنى دل »^(٣٢).

لم تكن حجة ضيف قوية - على أي حال - في هذه التفرقة. فالمعنى العام للأدب الذي يَسعُ أشياء كثيرة عند أجدادنا هو نفسه المعنى العام في اللغات الأوربية، حين يتحدثون - لغوياً - عن الأدب بصفته تراث الأشياء والموضوعات، فيقولون « أدب الطهي »، ويقصدون به مأذون أو قيل عن الطهي وأصوله. ولكن هذا المعنى اللغوي العام لا يعترفهم عن المعنى الخاص للأدب، من حيث هو كلام بليغ يخاطب الوجدان أو المشاعر.

ومع ذلك يستمر أحد ضيف في الفصل الثالث - بعنوان « أنواع البلاغة » - في طرح الموضوع على الأساس الذي تصوره، فيشير إلى أن البلاغة - الأدب - من الفنون الجميلة القطرية. وهي إما وجدانية تتعلق بنفس قائلها، وإما اجتماعية تتعلق بالحياة العامة للإنسان. وإذا طبقنا هذا على الشعر الجاهل لوجدناه وجدانياً، ووجدنا العرب محرومين من البلاغة الاجتماعية، لم تشع عندهم البلاغة النسبية بسبب ندرة الشعر القصصي. وهذا ليس عيباً على أي حال؛ لأن لكل أمة خصائصها. ولكنه وافق على قول المستشرقين إن كثيراً من الشعر الجاهل دخل أو متحل عليه. ثم دافع عن خصائص العرب في الشعر، وحلل نقص الشعر القصصي والمسرحي في أديهم، وعدّ ميزة العرب أنه وجداني فطري اجتماعي، فميز في الجاهلية بقوة الخيال وبلاغة الكلام، وكان شعره الذي وصلنا منسوباً إلى جاهليته قمة تطور تاريخي طويل سابق لم يصلنا منه شيء، نتيجة لغيب التدين والامية. وعرض لتشكيك المستشرقين في الشعر الجاهل، ولكنه عدهم مباليين في هذا التشكيك، وترك المجال مفتوحاً للبحث، وإن رجح « أن كثيراً من الشعر القديم منسوب كذباً إلى الشعراء المعروفين، ولكن هذا لا يطمع في صبغته العربية من حيث الأسلوب »^(٣٣).

عند هذا الحد يصل ضيف إلى فصل بعنوان « البلاغة والاجتماع »، فيؤكد الصلة بين الاثنين، ويعد النثر أظهر من الشعر في تصوير حالة الاجتماع، ويتحمس لكتاب « حديث صبي ابن هشام » للمولى، لأنه أظهر هذه الصلة حين صور مجتمعه. ولكنه يضيف أنه لا يصح أن تعد البلاغة دليلاً صحيحاً على الزمن (العصر) والأشخاص الذين ظهرت بينهم، أو أن تكون أثراً تاريخياً؛ لأن غرض الفنون هو إظهار الجمال. ويرى ضيف أن آراء النقاد تقدم للاجتماع صورة أكبر من الصورة التي تقدمها البلاغة. وينتهي إلى أن الأمة لا تظهر في بلاغتها، وإنما تظهر في أدواقها وأنواع ميولها. وإذا كان الاختلاف في الفهم والإدراك هو الذي يميز المذاهب والأفكار المختلفة ويميتها، فإن البلاغة ذاتها يتغير فهمها من عصر إلى آخر. وللققاد في هذا المجال دور كبير؛ لأنهم

الإنسان ناقدًا إلا إذا كان حراً في الفكر ؛ لأن حركة العقول تابعة دائماً للحركة العامة للحالة الاجتماعية^(٣١) . وهو يرى أيضاً أن الحركات الأدبية الكبرى ، ذات الأثر العظيم ، هبت وجمها من الخارج ، بسبب تقابل الأفكار وتفاقمها^(٣٢) .

لقد غدّ ضيف سانت بييف أول من جعل النقد وسيلة من وسائل علم النفس ، بما كان يبحث عليه من دراسة نفوس الأدباء ، وتقصى ذلك في أدبهم . وحين عرض هيبوليت تين أشار إلى أن ابن خلدون سبقه إلى ملاحظة أثر البيئة والجنس والزمن (العصر) في الطابع والعادات والسلوك ، وحد مذهب - في النهاية - مذهباً علمياً جافاً غير مقبول ، مع أنه من عمل الناقد - كما يقول - أن ينظر في أثر البيئة في اختلاف العقول . ويضرب المثل على ذلك بأن السذاجة التي اكتسبها البدوي من بيئته هي روح الشعر العربي التي اكتسبته هذوبته . ويرى ضيف أن البيئة الطبيعية أكثر ظهوراً في الشعر العربي من البيئة الاجتماعية . ولكنه عارض الفيلسوف الفرنسي إرنست رنهان ، الذي بالغ - في رأيه - في تفسير أثر الجنس Race في الأدب ، وعده عدواً لدوداً للأهم السامية . وناقش ضيف كذلك مذهب تين في أثر البيئة والجنس ، وعده مسرفاً في آرائه ، ورأى أن البيئة سابقة في التأثير على الجنس . وهو حين عرض لآراء برنتشير ودعوته إلى أن يصبح النقد علماً اتخذ منها موقفاً معارضاً ، وانتهى إلى أن النقد فن ؛ لأن الأدب فن . أما مذهب التأثير والانفعال الذي جاء به لومير ، أي نقد الكتب بما يتبقى في النفس من أثرها ، فلم يرحب به ضيف ، وعده بلا صبغة علمية ؛ لأن مرجعه الميول النفسية والتأثرات الشخصية .

وأخيراً يخصص ضيف الفصلين الباقيين من كتابه للحديث عن النقد الأدبي عند العرب ، ومفهوم القدم والحداثة عندهم ، ويرى - حين يقارن بين نقد الفرنسيين ونقد العرب - أن الأخير - بعيداً عن كل فكرة أجنبية وأثر خارجي - لم يكن غرضه تقويم حركة العقول والأفكار ، بل شرح الشعر ، ووضع النموذج الجاهل مثلاً أعلى للشعراء ؛ فلا هو قام بتغيير سير الأفكار ، ولا تقويم حركة العقول . ولأنه كان محدود القواعد والمناهج فقد انتهى إلى المباحث اللغوية والقواعد النحوية ؛ ولهذا فليس له تاريخ إلا من حيث صلته بعلوم البلاغة . وقد عده - في النهاية - من الفنون التي لم تنضج عند العرب ، ولم تتميز من علوم البلاغة . أما التحديث والتجديد عند العرب فكانا مفروضين ، لأن هؤلاء خلطوا الغرض الديني بالغرض الأدبي ، ولم يرتق النثر عندهم ، نتيجة لاهتمامهم على الأرجح والبدية اللذين لا يصلحان للنثر المبني على الفكر والتعقل . وهكذا لم يقدّر العرب القدماء الجديد ، ولم يقولوا بوجوب (التطور) والانتقال^(٣٣) .

نستطيع من هذه الخلاصة أن نعيد ترتيب أفكارها - في اختصار - على النحو التالي :

- لا بد من دراسة الأدب دراسة جديدة ، تتحرر من أسر القدماء في الموازين والأحكام ، وتشكك في المسلمات ،

وتعتمد على النصوص الأصلية ، بحيث نعاد كتابة تاريخ الأدب القديم بعقلية نقدية منهجية ، تأخذ في حسابها المؤثرات والظروف المحيطة بالنص ومبدعه ، من النواحي التاريخية والاجتماعية والنفسية .

- من الضروري إبداع أدب مصري قومي ، ذي شخصية مصرية المحتوى ، عربية الشكل واللغة .

- الأدب فن جميل هادف ، يصور المجتمع ويسعى إلى إصلاحه . وهو كلام بليغ ذو موضوع ، يتغير فهمه من عصر إلى عصر .

- النقد فن تضبطه قواعد العلم ؛ يبني على الدوق والإدراك العقل ، ويقوم على القراءة والفهم والتفسير والحكم ، ويعنى بوصف النص وتحليله باستخدام المناهج والمذاهب ، ويستلزم حرية الفكر لكي ينشط ويزدهر .

- العرب لم يعرفوا القصص في أشعارهم ولا المسرحيات ، لأن البلاغة النفسية لم تشع عندهم . وهذا ليس عيباً ؛ لأن لكل أمة خصائصها . وكثير من أشعارهم الجاهلية متحل ، ولكنه عربى الصبغة والأسلوب .

- على الأدب تبعة كبيرة حيال نفسه ومجتمعه ، ولكن يجب أن يترك حراً أمام جمهوره ، وأن توكل لهذا الجمهور مسئولية تمييز الخبيث من الطيب عنده .

- للنفس والمجتمع أثرهما الكبير في الأدب والأدب ، وعلى الناقد أن يتوصل إلى هذا الأثر ، وأن يدرسه في إطاره الفردي وإطاره الاجتماعي على السواء .

- الحركات الأدبية الكبرى تنشأ بفعل الاحتكاك بالثقافات والأدب الأجنبية ، ولكن العرب في نقدهم القديم كانوا بعيدين عن المؤثرات الخارجية ، وابتعد نقدهم عن تقويم حركة العقول والأفكار ، ولم يتطور عن إطار المباحث اللغوية ، ولهذا ظلوا ينكرون الجديد والتجديد ، ويخطئون الأدب بالغرض الديني .

وبغض النظر عن عرض أفكار النقد الفرنسي ومناهجه ومذاهبه فإن النقاط الثمان السابقة أشبه بالمحاور التي دارت حولها أفكار أحمد ضيف في هذا الكتاب . وهو كتاب حافل - كما أشرنا - بالأفكار والآراء إلى درجة مدهشة ، وكان مؤلفه أراد أن يفتح بين خلافه معرضاً حاشداً لهذه الأفكار والآراء . ولولا أنه حدد الموضوع على خلافه الخارجي بأنه مقدمة لدراسة البلاغة العربية ، لقننا إنه ضل طريقه فيما أراد أن يبحث . فليس فيه ما في الدراسات الجامعية - أو ما ننشده منها - من ترو وأناة في بحث نقطة محددة - على أساس منهج معين - بهدف التوصل إلى نتائج تخدمها مقدمات . وهو في النهاية - برغم الجهد في عرض موضوعاته وتركيزها - أشبه ببيانات الحركات الأدبية ، وأقرب إليها من أن يكون بحثاً جامعياً عميقاً . ولكن البيانات الثورية مطلوبة في الوقت ذاته ، لاسيما حين تنازم

ضعيف - في النهاية - أنه كان حصيلة الصلة المباشرة بالثقافة الفرنسية ، والتخصص في الأدب ، من ناحية ، وكان - من الناحية الأخرى - أول جهد جامعي مصري من نوعه . فقد كان ضيف أول متخصص مصري يحاضر في الأدب على أساس المناهج الأوروبية الحديثة . وقد حل بعد عودته من البعثة عمل الشيخ مصطفى القاياتي في تدريس الأدب العربي . وبذلك يكون كتابه أول نبذة جامعية مصرية في موضوعه ، بحكم أنه كان - أيضاً - يخاطب جمهوراً من الطلاب في الجامعة المصرية .

وقد رحب بالكتاب عند ظهوره بعض الصحف الأدبية والثقافية ، كما أشرنا عند الحديث عن صلة مؤلفه بجريدة « السفور » ، وكما نجد في تنويه مجلة « المقتطف » الذي ختمته بأنه « وأمثاله من الكتب التي أخرجها أساتذة الجامعة المصرية سيفتح أبواباً جديدة للبحث العلمي في المواضيع الأدبية والفلسفية » (٣٧) . ومع ذلك كان هذا الترحيب والتنويه محدودين ، لم يتطرقا إلى مناقشة أفكار الكتاب أو طريقة عرضه . ولم تظهر هذه المناقشة إلا بعد أربع سنوات ، عندما أخرج ضيف كتابه الثاني الذي ناقشه طه حسين ، كما سنوضح بعد ذلك .

ثانياً - بلاغة العرب في الأندلس .

كان هذا الكتاب في الأصل محاضرات جامعية مثل سابقه ، ولكنه يتميز بوحدة موضوعه ، والتحصاره على الأدب العربي ، فضلاً عن كبر حجمه . وقد ندد ضيف في تمهيد القصر للكتاب بنظرة البعض السائرة إلى الأدب ، وكيف أن هؤلاء « لا يزالون يعتبرون الأدب ضرباً من الفكاهة والتسلية » - على حد تعبيره ، ويعمدون الكتاب كتاب أدب إذا جمع بين دفتيه مسائل لغوية وشعرية ونوادر وتواريخ ، كما يعمدون الأدب أدباً « لأنه طُلُ العِبارة ، عارف باختيار الألفاظ ، عالم بكثير من المترادفات ، تنقاد إليه البلاغة انقياداً ، فيصور الحق باطلاً ، ويجعل الباطل حقاً » - على حد تعبيره أيضاً . « ولكن الأدب نتائج العقول والفرائع البشرية ، وقوة الفكر والإدراك الإنسان التي تنفتح بها ألسنة الشعراء ، وتسيل بها أقلام الكتاب ، فيفيضون على العالم من أحوال الاجتماع وصوره ، وأسرار النفوس وخفايا الوجود ، ما يملأ النفوس عظمة وأعجاباً بصحيح الآراء وجمال الافتنان ، ويمتازون عن العامة من الكتاب والمفكرين بدقة الإدراك ، وتصوير المعاني النفسية والاجتماعية تصويراً يكاد يكون مدركاً بالحواس » (٣٨) .

ويعود ضيف فيؤكد مصطلح « البلاغة » الذي عده بديلاً لمصطلح « الأدب » فيقول :

« إن البلاغة - أو الأدب كما يقولون - هي خلاصة كُد العقول والأفهام ، وثمره الاضطراب الفكري الذي ما يرح دليلاً على قوة الإدراك وحياة النفوس العاقلة . والغرض من الكتابة البليغة أن يجعل الكاتب الشاعر الألفاظ وسيلة من وسائل التعبير عن لحظة من لحظات الحياة ، لا يكتفى أن يدركها عقله إدراكاً ثم يتركها تمر ولا

الأمور في لحظة معينة ، أو يجد الناس أنفسهم في مفترق طرق ، ويكون عليهم أن يختاروا بين هذه الطريق أو تلك .

كانت حركة الأدب في مصر تعاني مثل هذه الأزمة ، وتجد نفسها في مفترق طرق وقت صدور الكتاب في عام ١٩٢١ ، أو عند بدايته في شكل محاضرات جامعية في عام ١٩١٨ . وكانت الأزمة تتلخص في ذلك الالتحام أو الاشتباك بين الأدب العربي والأدب الأوروبي في صوره الفرنسية والإنجليزية ، وأجناسه القصصية والمسرحية والنقدية بوجه خاص ، وهو الالتحام بدت بوادره في النصف الأخير من القرن الماضي - كما هو معروف - واستمر في تصاعده إلى اليوم . وربما كان النقد الأدبي أكثر هذه الأجناس تأثراً بتطوره في فرنسا وإنجلترا - حيث توجهت البعثات الدراسية الأولى - إلى درجة الخضوع خلال الربع الأول من هذا القرن . وقد تمخضت عن الالتحام الأدبي والخضوع النقدي أزمة مازلنا نعان منها ، ولكن هذه الهوية المتأزمة لم تكن سلبية خالصة ، فقد فجرت في المتحمسين والخاصمين - على السواء - مشاعر الغيرة على ما هو كائن ، والتطلع إلى ما يجب أن يكون . وهذا هو منطلق أحمد ضيف في كتابه .

ومن جهة أخرى كانت النقول والمقارنات النظرية - قبل عودة ضيف من فرنسا في عام ١٩١٨ - تقوم بشكل عام على التعميم والتبسيط الشديد . ويكفي أن نراجع في هذا الباب سلاسل المقالات - والكتب التي خرجت منها - على أيدي نجيب حداد (٣٩) في عام ١٨٩٧ ، وروحي الخالدي (٤٠) عامي ١٩٠٢ - ١٩٠٣ ، وقسطنطين الحمصي (٤١) عام ١٩٠٧ . فهذه المقالات والكتب لفتت الانتباه إلى ما عند الفرنسيين - بصفة خاصة - من تراث نقدي حديث ، وحاولت الموازنة بين ما عندهم وما عندنا من أدب ، ولكنها لم تنجح - في الوقت ذاته - في عرض التطور النقدي في فرنسا ، ابتداء من سانت بييف إلى جيل لوميتير ، ولم تقدم حلولاً لمشكلة - أو أزمة - الهوية ، ولا خاطبت المتخصصين . ولكن كتاب ضيف - على صفوه - قدم صورة متقدمة ومنظمة لذلك التطور النقدي الفرنسي ، فضلاً عن بعض الحلول المهمة لأزمة الهوية ، مثل إلحاحه على أن الأدب نشاط خلاق جاد وهادف ، وأن دراسته يجب أن تخضع للمنهج العلمي ، وأن من الضروري خلق أدب قومي معبر عن الزمان والمكان ، وأن عدم وجود القصة والدراما في أدبنا القديم يجب ألا يشكل عقدة لنا أو يعوقنا عن نقلهما عن الآخرين .

حقاً ، كانت معظم هذه الأفكار والحلول منتشرة في الهواء الأدبي - إذا صح التعبير - بين جنانح الثقافة الفرنسية من كتاب « السفور » ، ولاسيما لطفي السيد وحسين هيكل ، وجنانح الثقافة الإنجليزية ولاسيما العقاد والمازني ، بل إن بعض أفكاره التي نقلها عن الفرنسيين ، مثل تأثير البيئة والمصر على الأدب ، كان قد طبخها طه حسين في رسالته عن أب العلاء في عام ١٩١٤ ، قبل أن تكون له صلة مباشرة بالثقافة الفرنسية ، بتأثير المستشرقين الذين علموه بالجامعة المصرية ، مثل ناليو وفيت . ولكن يبقى لكتاب

تعود ، ولكنه يحرص عليها ، ويحيطها بعبارات تكشف عن أسرارها ، وتبين حقيقتها»^(٣٩) .

ويعود ضيف فيؤكد كثيراً مما سبق أن أشار إليه فيقول إن الأدب ليس من دواعي اللهو ، وإنما هو من دواعي الإعجاب . ويعنى بالإعجاب - هنا - الجمال الذي هو من أخص لوازم الأدب ، وجمال التعبير وحسن الأسلوب والافتنان في العبارة . وبهذا يمكن أن يكون الأدب شيئاً من جمال الحياة ، وأثراً من آثار العقول ، ومعرضاً لصور النفوس والإدراك الإنسان ، وفناً من فنون الجمال ، ودليلاً على الحياة العقلية . . . فليس أدل على الحياة من الأدب^(٤٠) . ومن ثمة فهو يدعو الشعراء والكتاب إلى تجنب طريق سارت فيها آدابنا زماناً طويلاً فلم تتقدم خطوة واحدة ، ولم تسلك مسلكاً نافعاً ، ولم تفد الاجتماع شيئاً كثيراً - على حد تعبيره - إذ يجب عليهم - كما يقول - طرُق الموضوعات الاجتماعية العامة ، لنقدتها في كتاباتهم ، والعمل على إصلاحها ، وإرشاد الناس إلى طريق الخير . أما السبيل إلى ذلك فهي كتابة القصص الاجتماعية والخروج من « الصبغة الشخصية الوجدانية التي لا يرى القارئ فيها غير نفس الكاتب أو الشاعر ، وقد تكون نفساً مريضة كثيرة الخطأ ، قصيرة النظر»^(٤١) . وهذه الحماسة للقصة يشير إلى أن أسلوب القصاص المعروف عندنا لم يعد صالحاً لحالاتنا الاجتماعية ، ولا لنفوسنا التي احتكت بالعلم ونجربة الآخرين . وأنه ليمود فيؤكد حديثه السابق عن تبعة الأدب والأدب ، ويوضح موقفه من هذه القضية التي يربطها بالكتاب في النهاية :

« إن الواجب على أصحاب البيان وذوى اللسان أن يشتغلوا بوصف الاجتماع وتصوير النفوس ، وأن يتركوا ضخامة اللفظ وهذوبة المعنى - كما يقولون - وأنواع البديع ، ويعلموا أن الحياة جد لا هزل ، وأن الناس أحوج إلى ملاحظاتهم النفسية والاجتماعية منهم إلى العبث بالألفاظ والبراعة في التشبيه . هذا ما ندعو إليه ، ويدعو إليه كل عامل على ترقية اللغة العربية وآدابها . ويجب مع هذا أيضاً أن يعنى المؤلفون والأدباء ببيان ما في بلاغة العرب من نثر ونظم ، وما فيها من الأفكار العامة والمسائل الاجتماعية التي لا يخلو من معرفتها الشعراء والكتاب ، والتي هي نتائج العقول والفرائع ، وسبب حياة الأدب وبلاغات الأمم . وهذا ما حاولناه في الكلام على بلاغة العرب في الأندلس»^(٤٢) .

ونختتم تمهيده - المشابه لتمهيد الكتاب السابق في صيغة البيانات - فيشير إلى أهمية كتاب الأندلس وشعرائها ، ولاسيما فيما ابتكروه من المعاني والخيال ، والخطبة التي سببر عليها في فصول الكتاب ، بالحديث عن تاريخ العرب وحضارتهم هناك ، ثم بالحديث عن « طائفة قليلة » من الشعراء والكتاب المعروفين ، مع إيراد نماذج من شعرهم ونثرهم ، غير قاصد أن يكون الكتاب « تاريخاً جامعاً لأدب العرب وبلاغتهم في الأندلس » ، مكتفياً بأن يكون فاتحة لجولة أوسع - على حد قوله .

يبدو هذا التمهيد للكتاب امتداداً لكثير مما جاء في الفصول الأولى بالكتاب السابق . ومع ذلك فهو يطرح قضيتين مهمتين : أولاً لما لم يظهر لها أثر في الكتاب السابق ، وهي الدعوة إلى الاهتمام بالقصة الاجتماعية ، والأخرى تطوير لما سبق أن عاجله عند الحديث عن تبعة الأدب . فهو هنا واضح القصد فيما يتعلق بما نسبه « الالتزام » . كما يبدو الكتاب ذاته أقرب إلى كتب المنتخبات أو المختارات التي تجمع طائفة من تراجم الأدباء مع نماذج من أدبهم . وقد أشار ضيف إلى ذلك ، كأنما ليقطع الطريق على من يحاسبه على أساس آخر . ومع أنه زواج كثيراً في هذا التمهيد بين مصطلحي « الأدب » و « البلاغة » ، وحاول أن يتمسك بالمصطلح الأول في عنوان الكتاب ومتونه ، فمن الواضح أن هذه المزاجية كانت تعبيراً عن قلقه إزاء المصطلح القديم الذي أكسبه معنى جديداً ، وقلق العصر إزاء التوضيح بمصطلح « الأدب » بعد أن أكسبه معاصروه - خارج الجامعة - الحيوية والخصوصية اللتين كان هو يشهدهما .

وعلى هذا النحو شرع ضيف في دراسة ظاهرة الأدب العربي في الأندلس ، وعقد خمسة فصول لمحدث فيها - بشكل مجمل - عن تاريخ العرب هناك ، وعن الحياة العقلية والفنون والغناء وبجانب الأدب والنثر والشعر ، ثم تحدث في مزيد من التفصيل - في عشرين فصلاً - عن ابن شهيد ، وابن زيدون ، وابن عباد ، وابن عبد ربه ، وابن دراج ، وابن عمار ، وابن وهبون ، وابن حمديس ، وابن برد ، والأعشى التطيلي ، وابن هانئ ، وابن عبدون ، وابن الحداد ، وابن خفاجة ، وابن سهل ، ولسان الدين الخطيب ، والموشحات . وفي هذه الفصول العشرين قدم عشرات النصوص الشعرية والنثرية للأدباء المذكورين ، وحاول تحليلها ونقد أصحابها ، مستخدماً في ذلك بعض مناهج النقد الحديثة عند سانت بيك في دراسة شخصية الأديب ونفسيته ، وهيبوليت تين في دراسة البيئة والعصر . ومع ذلك سار في تراجمه للأدباء - وهي تراجم مختصرة - على منوال القدماء ، لاسيما المقرئ في كتابه المشهور « نفع الطيب » ، غير مستفيد من المبادئ التي أوردها في كتابه « مقدمة لدراسة بلاغة العرب » ، ولاسيما عدم التسليم بأحكام القدماء دون مناقشة . فهو يقول عن ابن عبد ربه - على سبيل المثال - إنه « تعلم في قرطبة قاعدة العلوم إذ ذاك ، ودرس جميع الفنون العربية ولاسيما علوم الأدب ، حتى أصبح إماماً فيها . وكان محباً للاطلاع فصار أعلم أهل زمانه»^(٤٣) ، ففي هذه العبارة نعيم وبلاغة على الطريقة القديمة ، وليس من السهل أن يتورط العلم في وصف أحد بأنه درس جميع الفنون العربية ، أو أنه صار أعلم أهل زمانه ، ما لم يقم البيئة والدليل على ذلك .

لقد لاحظ الدكتور عز الدين الأمين حين تعرض لانكار الكتاب أنه كان بمثابة تطبيق لمذهب ضيف في الأدب والنقد كما عرضه في كتابه السابق^(٤٤) . وهذه ملاحظة صحيحة ، تؤكد موازين الرجل في قياس أشعار الأندلسيين وأحكامهم عليهم . مما أشار إليه الدكتور الأمين ، مثل دعوته إلى ضرورة تألف الوجدان والحقيقة في الشعر وامتزاجها بخيال الشاعر ، لأن الشعر حقائق مكسوة بثوب

وحب الكلام الجميل ، وإنه مال إلى قول الشعر ونظم الكلام ، ولم يكن ممن خلقوا شعراء . وعد هيكلك ذلك منافياً للحقيقة ، لأن ابن عبد ربه كان - في رأيه - موهوباً مطبوهاً^(٥٣) . وقد أخذ عليه الدكتور هيكلك - أيضاً - مجارته لكثير من المؤرخين حول أبي بكر الذي وجه إليه ابن شهيد رسالته المعروفة في التواضع والزواجر ، وذكر أنه لم يكن أباً بكر بن حزم - كما قال ضيف - وإنما كان أباً بكر الكاتب المعروف بأشكيمياط^(٥٤) . كذلك أخذ عليه هيكلك مهله إلى أن ابن شهيد قلده أباً العلاد المعري ، وتأثر به في « الزواجر والتواضع » ، وقال إن العكس هو الصحيح ؛ لأن ابن شهيد ألف رسالته المذكورة قبل أن يؤلف أبو العلاد « رسالة الغفران » بشبع سنين ، مما يرجح تأثر المعري به^(٥٥) .

ولكن ، كيف استقبلت الصحف والنقاد هذا الكتاب ؟

لقد رحبت به « المقتطف » و « الهلال » ، ونوهتا بصدوره على الفور . وكان مما ذكرته « المقتطف » أنه « حُرِّيٌّ بأن يكون في مكتبة كل أديب ، بل في مكتبة كل متعلم من الناطقين بالضماد »^(٥٦) . أما « الهلال » فكان مما كتبه أن « الأستاذ أحمد ضيف يختص في الجامعة المصرية بتدريس الآداب العربية فمعالجها ، ويتفقدنا على الطرق الحديثة ، ويعايرها بموازين الآداب الحديث . وهذا الكتاب هو من ثمرات محاضراته ، وهو خاص بنقد الآداب الأندلسي . . . وملكة النقد في المؤلف قوية . وهو من الأدباء القلائل جداً ، الذين نظروا إلى الآداب العربي نظرة مجردة من الأغراض ، ودرسوه درساً مطلقاً من القيود التقليدية ، وقاسوه بقياس المقاييس المألوفة منذ القدم »^(٥٧) .

وبالرغم من هذه الحماسة للكتاب ومؤلفه جاء نقده طه حسين حنيفاً وماساً بشخص المؤلف ؛ فقد نشر مقالاً بعنوان « النقد والآداب والحرية » بجريدة « السياسة » في ٧ يناير ١٩٢٥ ، ثم ضمه إلى كتابه « حديث الأربعاء » ، وخصص الجزء الأخير منه لنقد أحمد ضيف وكتابه معاً . وقد حاول طه حسين - في مقدمة النقد - أن يعتذر عن عنفه بأنه ضروري حتى لو كان المنشود صديقاً أو قريباً للنقاد ؛ « فالدكتور أحمد ضيف أخ لي - كما يقول - لا تصل بيبي وبينه حياتنا في الجامعة المصرية وحدها ، بل تصل بيبي وبينه حياة قضيئنا معاً في فرنسا كان فيها الحلوى والمر ، وكان فيها الخبز والشر ، وكنا نبلى حلولها ومرها ، ونحتمل غيرها وشرها ، أخوين صادقين ، لا يعدل أحدهما بصاحبه إنساناً ، ولا بمجودة صاحبه شيئاً آخر »^(٥٨) .

وبعد هذه المقدمة الاحتذارية شرع طه حسين في نقده الذي أثاره في نفسه - على حد قوله - ظهور كتاب « بلاغة العرب في الأندلس » ، وهو كتاب قيم ، كما يقول ، ولكن هذه القيمة لا تلبث أن تمتر حين يفرق بين ما سباه بحظي ضيف المختلفين : حظه في الجامعة وحظه خارجها . أما حظه في الجامعة فنحن جداً - على حد تعبير طه حسين - لأنه وفق في فتح « مناهج جديدة للبحث ، أمام تلاميذه ، وخرج من هؤلاء التلاميذ نفر مجيدون مثل زكي

جميل ؛ وكذلك مثل استحسانه التصوير في الشعر ، واشتراطه الإحاطة بالمعان وحسن التعبير عنها قبل الابتكار والتجديد فيها ؛ وتطلبه وضوح صبغة (شخصية) الأديب الخاصة في أدبه ، وفمه لتعدد الأغراض في القصيدة الواحدة ، ومعاداته للفخر غرضاً من أغراض الشعر ، لأنه من وسائل التسلية^(٥٩) .

ويمكن أن نضيف إلى هذا إلحاق ضيف في كتابه على مفهوم الآداب الهادف ، أو تبعة الآداب ، أو التزام الأديب . فهو حين تحدث عن شعر ابن هانيء حكم عليه بأنه من الكلام الجيد ، وفسر ما أراد به بالجوذة ، فقال إنها « اختيار المعان الداهية إلى التفكير ، وحمل الذهن على البحث فيها ليدركها القارئ إدراكاً صحيحاً يتعظ به ، أو يستفيد منه شيئاً جديداً في حياته العقلية ، أو يذكره برأى نافع أو مسألة صحيحة من مسائل الحياة والاجتماع »^(٦٠) . وأنه ليشر في ذلك الحديث أيضاً إلى سعة خيال الشاعر ، ودقة إدراكه ، وحسن اختياره ، وتنسيق صناعته ، وافتنانه الخاص الذي يدل على أن الكلام كلامه^(٦١) . كما نلاحظ أن ضيفاً في تحليله لنصوص شعراء الأندلس يضع عنه دائماً على ما يتأتون به من جديد . فهو يتوقف - على سبيل المثال - عند حب الشاعر ابن الحداد لفنأة مسيحية ، ويرى في ذلك موضوعاً جديداً^(٦٢) . ويرى أن الشاعر الكبير الخيال يرى ألف شيء ، ويفكر فيها حوله من الموجودات ، ويعمل على تصويرها وإبرازها بشكل جميل ، على حد تعبيره . ومن ثمة لم يستحسن أن ينصرف ابن سهل إلى الغزل أو إلى الإكثار منه ؛ لأن « الضرب على نغمة واحدة ، وعدم الخروج من هذه الدائرة ، لا يدل إلا على قصور باع الشاعر وضيق الخيال لديه »^(٦٣) .

خير أن أهم ميدان أخذ بهما ضيف هنا هما : مبدأ الصورة الشعرية ؛ ومبدأ تميز الشاعر عن طريق إبراز شخصيته الفنية . فهو يقول عن ابن شهيد : « فإذا وصف وجدته بقلط ، قوى الملاحظة ، لا يصف الأوصاف العامة كأكثر الشعراء ، ولكنه يصف ما يراه وصفاً دقيقاً ، كالصور يصور ما أمامه . وتلك صفة الرجال ذوي المواهب »^(٦٤) . ثم يشيد بإبن خفاجة لأنه مصور ماهر في شعره^(٦٥) ، وهكذا . وحين يطبق مبدأ الشخصية الفنية يرى أنها جزء من موهبة الشاعر فهو يقول عند حديثه عن ابن هانيء : « إن الصبغة الخاصة التي تدل على أثر الشاعر ، أو الكاتب ، أو على شيء من شخصيته في كلامه ، هي علامة من علامات الالفنان التي من أجلها يحسب من بين ذوي المواهب الفنية »^(٦٦) .

وخلال هذا كله كان ضيف - مثلاً فعل في كتابه الأول - يسند أحكامه ومراجعته بالهوامش والتنويه ، على نحو ما نجد في الكتب الجامعية اليوم . وقد كان اختياره نصوص الشعر والنثر يتم - بشكل عام - من فوق بصير بما يجب أن يكون عليه التعبير الأدبي ، ومقدرة على النظر العقل في هذه النصوص ، وتحليلها على أساس المبادئ النقدية السابقة . ومع ذلك أخذ عليه الدكتور أحمد هيكلك عدم الدقة في قوله عن ابن عبد ربه إن شعره كان من قبيل الصناعة

ووجد طه حسين في حديث ضيف عن أسلوب القصيدة العربية وضرورة تغييره لكي يلائم العصر زعماً لا يستند إلى حق ، فنحن - كما يقول - لا نمل الشعر العربي كما هو ، ولا نزهد فيه ، وإن كنا نريد له التطور . وكذلك الحال في إنكار ضيف لتمثيل الأدب العربي القديم للحياة الاجتماعية والنفسية ؛ لأن هذا الأدب - كما يقول طه حسين - يمثل هذه الحياة ، ولكنه يحتاج إلى الفهم والدراسة ، مع العناية والإنصاف ، وأنه هو نفسه - طه - قد حاول ذلك في « أحاديث الأربعاء » التي كان ينشرها على الناس كل اسبوع . ودلل على تمثيل الأدب القديم للحياة العربية بأن الأدب الأندلسي نفسه قد أسهم في هذا . وإذا اختلف الأدب العربي عن الأدب اليوناني واللاتيني في حجم هذا التمثيل فذلك لا يمحو قيمة الأدب العربي في نفسه من حيث إنه مظهر من مظاهر الحياة الإنسانية ، ومرآة للنفس الإنسانية . ومع ذلك فأحمد ضيف لم يرد أن ينكر قيمة الأدب العربي - كما يقول - ولكنه « سريع الحركة » ، لا ينضج ما يعرض له من المباحث ، بل إنه استعار كلام القدماء فنقل في كتابه الأخير عن ابن بشام والمغري^(١٢) .

واختتم طه حسين نقده ببعض الملاحظات اليسيرة - على حد تعبيره - حول الكتاب الأخير . وتلخص هذه الملاحظات في أن ضيفاً يرسل القول على حالته ، مثل قوله إن العرب فتحوا ما لم يفتحهم غيرهم في ثلاثة قرون ، بل في قرن واحد ، فلم تغض عليهم ثلاثة قرون حتى كانوا قد سثموا الفتح وانصرفوا إلى الاستمتاع بالسلطة ، وإنهم خرجوا من بلدهم إلى مصر ثم إلى القبرنة . في حين أنهم فتحوا بلاداً أخرى قبل مصر ، وإن دولتهم وديارهم في الأندلس كانتا أعظم دولة ومدينة عربيتين ، فضلاً عن الإسهام اللغوي في مثل قوله « إذا وقفنا الله إلى العودة في هذا الموضوع » فالعودة تكون إلى لا في . ثم رجا طه حسين أن يوفق المؤلف في كتبه المقبلة هذه الأناة العلمية التي تنقصه ، والتي تكفل من غير شك لكتبه ما هي أهل له من الإتقان والفرز^(١٣) .

كان هذا المقال العنيف المحاولة الوحيدة - على أي حال - لمناقشة ضيف في كتابيه . ومع أنه اقتصر على الكتاب الأخير ، بل كاد أن يقتصر على مقدمة هذا الكتاب وبعض فصوله الأولى غير المتصلة بالأدب ، فقد ضرب ضيفاً في الصميم ؛ فالرجل لم تكن له غير هذه البضاعة العلمية ؛ أي التعليم في أرقى مؤسسة تربوية . وحتى هذه شكك طه حسين فيها ، وصوره متسرعاً عروماً من أهم خصلة جامعية ، وهي الأناة والتحجيز ، وكان حظه واحد وليس اثنين كما أراد له طه حسين في مدخل نقده . فكيف يوفق في التعليم وإنتاج التلاميذ والباحثين العلميين وهو نفسه لا ينضج بما يجب أن يكون عليه ؟ أكانت هذه تورية من تورات طه حسين المعروفة ؟ لا ندري . ولا ندري أيضاً الدافع الحقيقي إلى هذه الحشرة المذمومة في تقويم جهل زميل وصديق ، ولكن الذي ندريه - برصفاً سرائريين محايدين - أن نقد طه حسين غاضب وعنيف ، مع أنه لا يخلو من الحق .

شارك وكام سلاز^(١٤) ، حقه خارج الجامعة والتعليم ، حيث يذيع كتاباً في النفس ، فهو أحد سعى مع الأسف الشديد - كما يقول طه حسين - لأنه موفّر في التعليم ، غير موفق في التأليف . وسبب عدم توفيقه في التأليف يرجع - كما يقول طه حسين - إلى أن « نفسه سريعة الحركة » مسرعة في هذه السرعة ، لا تكاد تعرض للشئ تثبت له حتى تنتقل بحثاً ودرساً ، وتنضجه فهماً وتفكيراً ؛ وإنما هو شديد السأم ، كثير الملل ، لا يكاد يلم بالموضوع حتى سأمه ويذهب . ويتنقل من إن موضوع آخر فيسأمه ويذهب فيه ، ويتنقل إلى موضوع ثالث وموضوع رابع ، وتكون نتيجة هذا السأم وهذا الانتقال السريع أراء كثيرة ظاهرة الجدة ، ولكنها غير ناضجة ، ولا واضحة ، ولا قابلة للبحث . وهذا كله مضاد لأناة العلمية التي تملأ في أهميتها على المناهج العلمية^(١٥) ، بل هو مندر لنوعية العقول المنحلة . كما يقول أيضاً .

ومضى طه حسين في حديثه عن لزوم التأني في العلم حتى وصل إلى كتاب ضيف ، فقال :

« ولقد قرأ في الكتابين اللذين أظهريهما الأستاذ الدكتور ضيف منذ بدأ الدرس في الجامعة - فنشر بما أشعر به من أن الأستاذ تجعل فاسد في العجلة ، وأذاع في الناس آراء لم تنضج في نفسه كما ينبغي ، فلم يتقن هو فهمها ، ولم يستطع الناس أن يفهموها من بعده . تشعر بهذا ، وتشعر بشئ من الألم وضيق الصدر ، إذا كنت تعرف الأستاذ بذينة وقربه على الإجابة والإتقان ؛ فانت لا تكاد تقرأ صفحة واحدة من كتاب الكتابين حتى تشعر بهذا الضيق ، وحتى تشعر بضموض شديد . وحتى تسأل نفسك منكم متشدداً في الإلحاح : ماذا يريد أن يقول ؟ وأنت تستطيع أن تسأل نفسك وأن تسأله ، بل أن تسأل المؤلف وتلج عليه ، دون أن تجد الجواب المقنع ؛ ذاك لأن المؤلف ألم بالموضوعات المأما ، ولم يتقنها إتقاناً^(١٦) »

وصرب طه حسين مثلاً على ذلك الغموض والتسرع عند ضيف نقده، نكتابه الأخير ، وقال إنه لم يفهم منها شيئاً ، لأن صاحبها ينكر على القدماء والمحدثين تصورهم للأدب وحكمهم عليه ، ولكنه لا يلبث أن يعود إلى تصور القدماء وحكمهم فينقل عنهم . وأضاف :

« ولنلاحظ قبل كل شيء أن الفكاهة والناقد والمباراة الجيدة والبيت المثقن . وكل هذه الأشياء التي لم يرد الأستاذ أن يسميها أدباً ، ليست نتائج الأذان والأنوف ، ولا نتائج الأيدي والأرجل ، وإنما هي نتائج القرائح والعقول . وهي ليست هراء من القول ولا سخفاً من الحديث . وإنما هي على كل حال صورة لنفس إنسانية ما ، أو خلية اجتماعية ما . وإذا فهي أدب كما يريد الأستاذ أن يكون الأدب . الحق أن الأستاذ كلف بالأدب الغربي ، ملاحظ للفرق بينه وبين الأدب العربي ، متأثر بهذا الفرق . وهو يريد أن يحمده ويدل عليه ، فلا يعينه قلبه ولا لسانه ؛ لأنه لم يصطنع الأناة في التفكير والكتابة ؛ فهو يقول أكثر مما يفكر ، وهو يفكر أكثر مما يقول^(١٧) . »

سنرى - تطوير لأفكار سبق أن أشير إليها سريعاً أو عاجلها في اقتضاب .

(أ) تاريخ الأدب .

كان ضيف قد دعا في كتابه « مقدمة لدراسة بلاغة العرب » - كما سبق أن أشرنا - إلى كتابة تاريخ الأدب العربي في ضوء المناهج الأوروبية الحديثة ، ولكنه استحسن ألا يقوم بهذا العمل فرد واحد ، إذ لابد من الاطلاع على كل ما كتب في هذا الأدب ، وهذا ما يتعذر على الطاقة الفردية . ويبدو أنه كان يضع في ذهنه وقتها محاولات كتابة تاريخ الأدب العربي ، ولا سيما محاولة جرجس زيدان في كتابه الضخم « تاريخ آداب اللغة العربية » . وكان الكتاب قد ظهر في أربعة أجزاء ، وطبع أربع مرات قبل عودة ضيف من بعثته . ويبدو أيضاً أنه فكر بعد عودته في مراجعة محاولة زيدان وسواء من ألفوا في هذا الموضوع ، مثل أحمد حسن الزيات والرافعي .

وإذا كان ضيف قد حاول في كتابه الآخر « بلاغة العرب في الأندلس » أن يضع تاريخاً للأدب الأندلسي ، وإن كان ذلك على نحو غير مباشر ، فقد حاول في مقالاته التالية أن يضع تاريخاً للأدب في مصر ، ابتداء من أوائل القرن التاسع عشر حتى بدايات الأربعينيات من القرن العشرين . وقد خصص القرن الماضي بثلاث مقالات بعنوان مباشر هو « تاريخ الأدب المصري في القرن التاسع عشر » ، ثم خصص القرن الحالي بمقالة ذات عنوان غير مباشر هو « الأدب وأطواره » .

وهو في مقالاته الثلاث الأولى التي نشرها سلسلة بمجلة « المختطف » في عام ١٩٢٦ حاول أن يضع للأدب في مصر خلال القرن الماضي تاريخاً إجمالياً عاماً . وقد حدد تصوره لما سماه « الأدب المصري » بأنه « الكتابة البليغة والشعر البليغ اللذان ظهرت فيهما نفوس الكتاب بصفتهم مصريين ، أو أثر الحياة المصرية وروح المجتمع المصري » ، ولكنه لم يحدد نوعية اللغة التي تكتب بها هذه الكتابة البليغة ، وإن كنا ندرك من سياق كتابه الأول أنه يعنى باللغة هنا الفصحى . ومع ذلك تحدث في المقالين الآخرين من هذه السلسلة عما سماه « أدب العامة » ، أي الأدب الشعبي . وقد فرق بينه وبين أدب الفصحى ، دون أن يقلل من أهمية الاثنين من حيث البلاغة . كما أنه لم يغفل في صدر مقاله الأول أهمية البيئة والمجتمع في فهم الأدب ودراسته على النحو الذي أوضحه في كتابه الأول ، ولا أهمية العصر الذي ينشأ فيه الأدب ، فأدب الأمم - كما يقول - تختلف باختلاف أمزجتها وعاداتها وأخلاقها وحياتها الاجتماعية ، لأنها « صورة النفوس والاجتماع ، أو أثر أخيلة الكتاب والشعراء » (١٤) .

ولاحظ ضيف أن الأدباء والنقاد القدامى قد أهضوا الأدب الشعبي عند التأريخ للأدب العربي ، فقد « غاب عنهم أن يبحثوا أو يدونوا الموضوعات الأدبية والاجتماعية الذائعة بين عامة الناس ، سواء أكانت تلك في أحاديثهم اليومية ، مما يمثل بعض أحوالهم وطباعهم ، أم في أغانيهم العامة الشائعة ، مما يمثل عواطفهم

أما غضب هذا النقد وحظه قليلاً في الصحافة والتعبير - كما رأينا - وحدهما ، وإنما هما يكمنان في التمثيل على تسرع ضيف وانتقاره إلى الأناة العلمية بمأخذ أو ملاحظات جانبية ثانوية لا تمس إلا مقدمة الكتاب الثالث ، وبعض فصوله الأولى عن تاريخ الأندلس وحياتها العقلية . أما صلب الكتابين معاً فقد اكتفى طه حسين بأنه لا يتم عن أناة أو إتقان ، دون إبراز أمثلة على ذلك ، ودون مناقشة الرجل فيها عرضه من أفكار ومذاهب في الكتاب الأول ، أو ما اختاره من نصوص في الكتاب الآخر . ومن ثمة يفترق حكم طه حسين - أمام القارئ غير المطلع على الكتابين - إلى الحثييات والأدلة ، وهي من أهم أدوات العلم ، ولا سيما إذا جاء الحكم من عالم ، أو متخصص ، مثل طه حسين .

وأما الحق الذي لا يخلو منه هذا النقد فلا يدركه إلا القارئ المطلع على الكتابين . حتى هذا القارئ نفسه يحتاج إلى الحثييات والأدلة عند مواجهته بحكم على ما قرأ . ومع ذلك فالكتابان - كما عرضنا لهما - لا يخلوان من حاسة الغيرة مما حققه الأوروبيون من تطور في الأدب ودرسه ، والغيرة - مرة أخرى - على العرب الذين لم يتصلوا بهذا التطور . ومن الطبيعي أن تقود مثل هذه الحاسة إلى الوقوع في الأخطاء ، إما عند النقل عن الآخرين ، وإما عند التعبير عما في النفس . وهذا ما حدث لضيف ، وما حدث أيضاً لطله حسين نفسه في بعض كتبه ودراساته . ومن الطبيعي أيضاً أن تكون الحاسة مطلوبة في المعلم والكاظم معاً . وإذا ازدادت نسبتها عند الأخير صار دأبه . وقد كان ضيف أقرب إلى الدأبة في كتابه « الدأبة إلى دراسة الأدب في ضوء المنهج العلمي ، والنظر إليه نظرة نقدية اجتماعية . وهذه مهمة شاركه فيها طه حسين بعد عودته من أوروبا ، وتفوق عليه فيها ، لأسباب خارجة عن إرادة ضيف ، لعل من أهمها موهبته الكبيرة في الكتابة ، ومقدرته الواسعة على التصوير .

ثالثاً - المقالات المتفرقة .

لم ينتج أحمد ضيف - على مستوى النقد - بعد كتابيه السابقين سوى مقالات متفرقة ، بلغت نحو عشر ، بعضها طويل يصل إلى ١٢ صفحة ، وبعضها الآخر قصير جداً يصل إلى صفحتين أو أقل ، فضلاً عن مقدمتين لكتابين من تأليف بعض تلاميذه ومريديه ، أحدهما بعنوان « مدافع العشاق » لزكي مبارك ، والآخر بعنوان « تاريخ أدب الشعب » لحسين مظلوم رياض ومصطفى محمد الصباحي .

ومع أن هذه المقالات المتفرقة متنوعة الموضوعات فمن الملاحظ أنها شديدة الاتصال - في مجموعها - بموضوعات كتابيه الأساسيين ، ولا سيما فيما يتعلق بثلاث قضايا محددة ، هي على التوالي : تاريخ الأدب العربي ، الأدب الشعبي ، وضع القصة والمسرحية عند العرب . ويمكن أن نعد هذه القضايا الثلاث محاور المقالات والمقدمات التشجيعية التي أنتجها ضيف ، ولكنه محور لا يكرر أفكاراً سبق ظهورها في الكتابين السابقين ، وإنما هو - كما

واحساساتهم وأفكارهم . ولعلمهم رأوا أن هذا أدب عام ملحدون فلم يعنوا بجمعه . هل أن ابن خلدون ذكر شيئاً من هذا في مقدمته . ولابد أن تكون هذه الأدب العامة نالت من نفوس الشعوب العربية ، وأثرت تأثيراً عظيماً في الأدب العربي ، بل ربما ظهرت في الأدب العامة صور صحيحة للأمم أكثر مما يظهر في تلك الأدب المتكلفة^(٦٥) .

هل أساس هذه القسمة الثنائية نظر ضيف إلى الأدب في مصر خلال الحقبة التي حددتها لبحثه . ومع أن هذه الحقبة أعرض من أن تشملها دراسة في ثلاث مقالات فقد حاول أن يضع يديه على أهم معالم أدب الفصحى وأدب العامة سواء بسواء ، دون أن يسقط من حسابه الخلفية العامة لهذا الأدب ، من أحوال وظروف تتعلق بالمكان والزمان . لقد عرض للحالة الاجتماعية في مصر منذ تولى محمد علي حكم البلاد في عام ١٨٠٥ ، وكيف تأثرت هذه الحالة بالأحوال السياسية التي استمر فيها استبداد الحاكم وخضوع الناس له ، على نحو غرس في المصريين ميلاً نحو التهكم على الحاكم وأحواله في السر ، والاستسلام إلى القضاء والقدر ، والاستهانة بأحوال الحياة ، والسخرية من الظروف المحيطة ، والرضا بما قُسم . وفي غمار هذا كله اختص الحكماء ببعض الأدباء والشعراء والمغنين ، مثل الشيخ علي اللبشي ، وعبد الحميد في عهد إسماعيل ، وحركت الأحداث نفوس الأدباء إلى النقد الاجتماعي ، ونشأ الأدب الحديث بلهجة قريبة من لهجة العامة ، وظهرت القصص التمثيلية بهذه اللهجة على يد عبد الله نديم ، فضلاً عن ظهور الأناشيد الوطنية على يد رفاعة الطهطاوي ، والقصص المنظومة والمشورة على يد عثمان جلال .

ومضى ضيف في تبعة للأدب في تلك القرن فلاحظ تأثير الشعر الفصحى بالأحوال الاجتماعية ، كما هو عند البارودي وصبري وشوقي وحافظ . وقد أرجع هذا إلى انتشار ما يسمونه بالروح الوطنية ، ومحاكاة الأمم الأوروبية في ذلك بالاطلاع على ما كتبوا ونشروا من شعرهم وآدابهم^(٦٦) ، ووجد أن هذه الروح الوطنية جديدة على الشعر العربي ، كما وجد أن النثر قد عرف مثل هذا التطور في الروايات والقصص الاجتماعية والتمثيلية ، ولاسيما عند إبراهيم الميمني وولده محمد ، وإن كان هذا النثر قد سقط منذ أيام محمد علي فريسة للسجع الممل ، الذي لم يتخلص منه - بعد ذلك - رفاعة الطهطاوي والنديم والميمني ومحمد عبده وتوفيق البكري ، بالرغم من تطور كتاباتهم وأساليبهم . ولم يتخلص هذا و السجع الممل - على حد تعبيره - إلا بعد رجوع طلاب البعثات الأوروبية ، مثل الطهطاوي وأحمد ندا وإبراهيم النبراوي وأحمد حسن الرشيدى ، ومعظمها أساء لم يعد يعرفها أحد اليوم ، ولا جمع أحد تراثها ، أو ألغى الضوء عليه . وهكذا أسهمت محاكاة الأساليب الإفرنجية وانتشار التعريب (يقصد الترجمة) في سهولة التعبير والإيجاز في العبارة - كما يقول - عن طريق الصحف والمجلات ، بل إن الشعر تطور أيضاً في ذلك القرن بعد أن كان محاكاة للقديم وصناعة ، لا شعوراً ، ولا أثراً من إلهامات النفوس ، ولا سمة

من سمات العصر الذي كان يعيش فيه هؤلاء الشعراء^(٦٧) . ظل الشعر في مصر على هذه الحال حتى الثلث الأخير من القرن . وكان للطهطاوي أثر في تطوره ، بالرغم من أنه لم يكن شاعراً ممتازاً . ولكن الحركة الأدبية لم تكن حركة عامة ، بل كانت حركة فردية ، يتأثر الشاعر وحده أو الكاتب وحده بأثر خاص فنهج مناهجاً خاصاً لا يتبعه فيه سواه ، بل لا يشعر به كثير من أدباء عصره . لهذا بقي الشعر على طريقته الأولى كل النصف الأول من القرن التاسع عشر^(٦٨) ، حتى ظهر لثلاثة الأخير شعراء متميزون مثل الساعاتي وصالح مجدى وأبو السعود وعبد الله فكرى . ولكن الشعر الذي تتمثل فيه صفات المصرى وأخلاقه بدأ على يد البارودي ، متأثراً بالحوادث السياسية والاجتماعية . وهذه الحوادث ذاتها أنشأت نوعاً جديداً جديراً بالثناء والاهتمام - على حد قوله ، وهو « الشعر العامى أو الزجل المصرى » الذي ظهر على أيدي النديم وعثمان جلال ومحمد النجار (تولى في أوائل القرن العشرين) . وقد أورد ضيف نموذجاً كاملاً من أرجال النجار الذي لم يشتهر اسمه ولم يعد يذكره أحد ، مع أنه كتب - مع زملائه - شعراً فصيحاً .

وختم ضيف مقالاته الثلاث هذه بقوله :

« وهكذا سار الشعر الفصحى إلى جانب الشعر العامى حتى تغلب عليه ، وسبقه ، وأطفا جذوته ، وثار من جديد في نفوس شعرائنا المحدثين . وأخذ الشعر المصرى الأسلوب العربى مع دلالة على حياتنا المصرية . وسنرى قريباً إيمان شعرائنا في ذلك ، حتى يصبح الشعر المصرى نوعاً من الشعر العربى ، يضم إلى تقسيم الشعراء المعروف ، ويزيد في بلاغة العرب نوعاً جديداً^(٦٩) . »

لم تكن محاولة ضيف هذه للتاريخ للأدب في مصر خلال القرن الماضى الأولى من نوعها على أى حال ، فقد سبقه إليها جرجى زيدان في الجزء الرابع من كتابه الضخم الذى أشرنا إليه . وإذا كان ضيف قد أجمل تاريخه إجمالاً شديداً ، وقسم الموضوع إلى نثر وشعر ، دون أن يقسم الحقبة الزمنية الطويلة إلى مراحل ، فقد فعل زيدان ذلك ، وإن كان قد ربط تقسيمه بعهود الحكام ، فقسم ما سباه النهضة (من ١٨٠٥ إلى ١٩٠٥) إلى ثلاثة عصور : أولها من ولاية محمد علي إلى ولاية إسماعيل في عام ١٨٦٣ ، وثانيها من ولاية إسماعيل إلى الاحتلال الإنجليزي عام ١٨٨٢ ، وأخراها من الاحتلال الإنجليزي إلى أوائل القرن العشرين : ثم تحدث عن المؤثرات في هذه النهضة ، مثل الترجمة والصحافة والجمعيات العلمية والأدبية ، وكذلك تشجيع الحكام للأدب ، ولاسيما في عصر إسماعيل ، وارتفاع معدل الحرية الشخصية ، وسهولة الاتصال والاختلاط بالأساليب والرجال ، وانتشار « روح الاقتصاد » ، أى العمل على أساس المنفعة والعوض ، كما يقول زيدان ، والرغبة في الخروج عن الفيرد القديمة ، والاهتمام بالمعنى والوحدة العضوية في العمل الأدبى ، والارتباط بالعصر

وتطوراتها^(٧٠) . وهذه كلها مؤثرات وآثار لم يتوقف ضيف عند معظمها ، ولا كان من الممكن بالطبع أن يفصل القول فيها داخل إطار المقالة المحدود . وإذا كان زيدان قد اقتصر في حديثه عن الشعر العامى على لبنان فقد اهتم ضيف بهذا الشعر في مصر . ولا نستطيع هنا أن نزعم تأثر ضيف بزيدان في الاهتمام بالأدب الشعبي ، فأغلب الظن أن اهتمامه هذا يرجع إلى عناية خاصة بهذا النوع من التعبير الأدبي من جهة ، وتأثر بما لحقه في أثناء دراسته في فرنسا من عناية عامة بمختلف ألوان التعبير الأدبي من جهة أخرى .

غير أنه يبقى لضيف في هذه المحاولة أنه على - على نحو مبكر - بإثر البيئة والعصر في الأدب ، وكذلك أثر الشخصية القومية ، فضلاً عن عنايته الشديدة المبكرة للغة للنظر بالأدب الشعبي ، أو ما سماه « أدب العامة » .

وتتصل بهذه المحاولة في التاريخ للأدب في مصر مقالته الأخرى التي نشرها ضمن الكتاب الخاص الذي أصدرته مجلة « الهلال » في عام ١٩٤٢ في ذكرى مرور نصف قرن على صدورهما . وقد حاول أن يتتبع فيها تطور الأدب المصري على مدى نصف القرن الذي مضى من عصر « الهلال » ، فكانها إذن امتداد لمحاولة المطولة السابقة . وقد استهلها بفقرة - قد تلقى الضوء على سر اختصاره لمصطلح « البلاغة » بدلاً عن مصطلح « الأدب » . يقول :

« كنا ونحن صغار لا نفهم من كلمة (الأدب) ما يفهمه طلاب المدارس والمعاهد اليوم ، بل لم تكن هذه الكلمة شائعة عندنا ، ولم يكن مدلولها معروفاً لدينا إلا بالمعنى الخلقى . ولم يكن في مدارس الحكومة ولا في مناهجها درس يقال له درس الأدب ، إلا ما كان يلقى في الأزهر أحياناً وفي دار العلوم من قراءة كتب الأدب المعروفة وشرح ما فيها . حل أن ذلك كان يدرس بعنوان « علوم الأدب » أو « علوم اللغة العربية » ، فقد كانت عناية الأساتذة موجهة إلى شرح المعاني اللغوية وحل مشكلاتها ، وبيان ما هنالك من علوم البلاغة وفن العروض ، ثم شيء يسير عن تراجم بعض الشعراء ، مع تحقيق نسبة الشعر لقاتليه ، وما فيه من سرقة للمعاني التي سبق بها الشاعر وأدبها في شعره »^(٧١) .

ويستطرد ضيف قائلاً إن هذه الحال استمرت إلى ما قبل الآن (أى ما قبل ١٩٤٢) بنحو ٢٠ عاماً ، وإن الشيخ حمزة فتح الله كان يدرس الأدب لطلاب دار العلوم ضمن علوم اللغة ، وكذلك فعل الشيخ حسين المرصفي . ولكن أول من درس الأدب على الطريقة الحديثة ، أى منفصلاً عن علوم اللغة ، هو الشيخ حسن توفيق ، الذي قام بذلك في دار العلوم بعد عودته من أوروبا . أما خارج مدارس الحكومة ومعاهدها فكان جرجي زيدان أول من أُرِخ للأدب على النحو الحديث ، مستفيداً في ذلك من المستشرق الألماني كارل بروكلمان . وقد رتب كتابه « تاريخ آداب اللغة العربية » على حسب العصور والفنون ، فكان له - كما يقول - أثر عظيم في توجيه الأدباء إلى هذا النحو من التأليف . وهو - كما يقول أيضاً - أول من أطلق عبارة « تاريخ آداب اللغة العربية » عنواناً على

الموضوع . وهذا صحيح إذا أخذنا في الحسبان أن زيدان نشر كتابه أول مرة مسلسلاً في مجلته منذ عام ١٩٩٤ ، وبعدها ظهرت كتب متفرقة تحمل عناوين مثل : « آداب اللغة العربية » ، الوسيط في الأدب العربي وتاريخه ، إلخ ، مما ظهر ابتداء من أوائل القرن العشرين ، وقصد به التيسير على تلاميذ المدارس في استيعاب تاريخ الأدب العربي .

لم ينس ضيف في هذا المقال أن يشير إلى أثر الأحوال السياسية والاجتماعية ، والاطلاع على آداب الأمم الأخرى ، وانتشار الثقافة العالية في المدارس والمعاهد ، وما أدى إليه ذلك من تطوير للأدب الفني من شعر ونثر . وعرض للكتابة الأدبية في أواخر القرن الماضي وأوائل القرن الحالي ، وذكر أنها اقتصرت على بعض الرسائل الأدبية ، وانحلت كلها أو جلها صورة السجع الممل أحياناً . وقسم أدباء تلك المرحلة إلى طبقتين : طبقة تضم عبد الله فكري وحمزة فتح الله وإبراهيم المولى وتوفيق البكري وحفي ناصف ، وهؤلاء كانوا على ثقافة عربية خالصة ، جارية على أسلوب القدماء ، وكانت كلمة « الأدب » أو « الكاتب » لا تطلق إلا على من اتبع طريقتهم ، على نحو أدى إلى المحافظة على تراث الأدب العربي وطبقة أخرى تضم محمد عبده وقاسم أمين والمنفلوطي وحل يوسف ومصطفى كامل وعبد العزيز جاديش وإبراهيم اليازجي وزيدان وفارس نمر وعقوب صروف ، وهؤلاء تعلموا لغات أوروبا ، وقرأوا آدابها ، وعملوا على محاكاةها ، على نحو رقق أساليب الكتابة ، وفتح أمامها أبواب موضوعات جديدة .

ونلاحظ على هذا التقسيم الطبقي أنه لا يخلو من التعميم وعدم الدقة ، فالمولى والبكري تعلموا بعض لغات أوروبا وحاشا سنوات جيا . والمنفلوطي وحل يوسف لم يتعلموا شيئاً من لغات أوروبا ولا حاشا جيا ، وإنما كانت كل معلوماتهما عن آدابها من خلال الترجمات التي انتشرت في عصرهما ، فضلاً عن أن رجلاً مثل محمد عبده بدأ حياته بالسجع ثم تخل عنه بعد ذلك . وكذلك الحال مع رجل آخر مثل إبراهيم المولى .

غير أن ضيف سرعان ما ينتقل بعد ذلك إلى الحديث عن تطور القصة والمسرحية بوصفها شكلين حديثين في النثر ، ويلاحظ أنها دخلت مرحلة الوضع بعد أن كانا يتقلدان تقليداً . وقد عُدَّ الشكلين حديثي العهد في أدبنا ، وأشار إلى ما يتطلبانه من « نصيح في الفن وتعمق في التفكير والتحليل النفسي » ، وتوقع لهما نهضة عظيمة في أدبنا وأساليبنا الكتابية . أما الشعر فقد لاحظ أنه تطور خلال نصف القرن الذي اختصه بالحديث ، وأن تطوره جاء على أيدي الشباب الذين درسوا آداب الأمم الأخرى ، فأحدثوا فيها « أساليب جديدة في أنواع التفكير وتصور المعاني والخروج عن المذاهب القديمة » ، ولكنه لاحظ في ختام المقال أن صناعة الشعر لاتزال تتقاذفها أهواء الشعراء ، وأن معرفة الشعراء المعاصرين للآداب الأوروبية الحديثة قد تدفعهم إلى سلوك طريق جديد في الشعر يعالجون فيه من الموضوعات ما يجعله عالمياً ، يصور حياتنا الاجتماعية من جميع نواحيها .

ذلك شفاعته في محاضراته الجامعية . ففي عام ١٩٣٦ كتب مقدمة لأول كتاب يظهر في مصر عن الأدب الشعبي ونشأته وتطورات وأعلامه . وفي هذه المقدمة بعنوان « الأدب القومي » عاب على القدماء والمحدثين نظرهم إلى الأدب « من جهة هبائاته الصحفية ، وأخيلته الواسعة ، وصناعاته المهذبة » - على حد تعبيره (٧٣) . وأضاف ضيف في مقدمته هذه :

« ونسى هؤلاء أن للعامة أخيلة وآراء وهبائات ، تدل على حياتهم الاجتماعية العامة للشعوب ، كما تدل آراء الخاصة وأخيلتهم على تلك المعاني المملوءة بالثقافة الخاصة . وقد ضربوا بكلام العامة وآرائهم عرض الحائط ، تحجباً لما حساه أن يمس اللغة العربية الفصيحة ، أو أن يحولها إلى طريق آخر ربما كان من وسائل الهدم أو الفناء » (٧٤) .

وعد ضيف ذلك الإهمال من الأسباب التي ذهبت بالأدب القومية ولهجات العامة وآثار عقولهم لعدم تدوينها ، وصرفت الناس - ولاسيما الأدباء - عن دراسة القصص العامة أو المزوجة بالعامة ، وعدم ذبوعها ، مثل « ألف ليلة وليلة » ، وما أخذ منها أو حاكها ، مثل قصص عنتر ، « وكان اللغة العربية خلعت من هذا النوع خلواً تاماً » على حد قوله (٧٥) . وأشار إلى أن كثيرين من المشتغلين بالأدب خفى عليهم أن أصوله مأخوذة من التفكير العام للشعوب والأمم ، ومن صور مجتمعاتهم وأحاديثهم ، وأن ما يوجد في الشعر الفصيح من الحكم والأمثال مستمد مما يجول في رؤوس العامة ، وأن الأدب العامي أو الشعبي قد يكون أدل على صور النفوس والحياة العامة والخاصة لامة من الأمم من الأدب الفصيح . ثم أشار إلى فضل ابن خلدون في هذا المجال . ثم عاد إلى التاريخ فأشار إلى أن الأدب العامي في مصر سابق على القرن الماضي ، وأن دليل ذلك موجود فيما أسهم به المصريون في قصص ألف ليلة ، مثل قصة « معروف الإسكافي » ، وقصص عنتر والوزير سالم . وقد عد هذه الإسهامات أدباً مصرياً ممتازاً عن كل أنواع الأدب العربي في جميع البلدان التي كتب أهلها أو نظموها بلغة العرب (٧٦) . وعد الأوجال أكثر تعبيراً عن هذا الأدب المصري ، ولاسيما منذ أوائل القرن الماضي ، ثم طالب مؤرخي الأدب في مصر بالانفتاح إلى هذا الشعر العامي وتلك القصص العامة ، حتى يقفوا على تاريخ الأدب العربي في مصر .

واختتم ضيف المقدمة بالإشارة بكتاب « تاريخ أدب الشعب » ، وعده « وحيداً في باب » (٧٧) . ومع أنه أجمل حديثه إجمالاً فقد كان أوضح مقصداً . ولكن هذا المقصد ازداد وضوحاً - مرة أخرى - في آخر مقال نشره ضيف - قبيل وفاته - بمجلة « الهلال » . وكان عنوان المقال « أدب العامة » وفيه - على قصره - أجمل ضيف خصائص المصري وصفاته كما يراها ، مثل الخضوع للحاكم ، والاستسلام للقدر ، والتواكل ، والاستهزاء بالمصائب ، والصبر ، والقناعة ، مما أشار إليه من قبل في مقالاته عن الأدب في القرن الماضي ، مضيفاً إليها ما نتج عنها من ميل المصري إلى التنفيس عن ذاته بالمزاح والفكاهة والتبكيك والتغافل أحياناً عن

كان هذا المقال مختصراً على أي حال ، عالج فيه ضيف موضوعه معالجة عامة دون تخصيص ، ولكنه يكشف - كسابقيه الثلاثة - عن جس واضح بالتاريخ الأدبي والبيئة والمصر . وتكشف المقالات الأربع عن قوة عقيدته في أن الأدب يجب أن يمس خصائص المجتمع وأخلاق الناس ، بل تكشف أيضاً عن سيطرة فكرة الشخصية القومية على حسه النقدي وتصوره لنظرية الأدب . ولكن حماسه للأدب القومي المصري - من تعنى عزله عن بقية الآداب المكتوبة بالعربية في غير مصر . وقد قادته هذه الحماسة إلى اكتشاف أهمية الأدب الشعبي وضرورة وضعه على خريطة الإبداع الأدبي في أية لغة . ومع هذا كله اختلط حسه الواضح بالتاريخ بعدم الدقة وعدم التحرر الواجبين في المؤرخ . فهو يحدد وفاة محمد عبده بعام ١٩٠٧ ، والصواب هو ١٩٠٥ . وهو ينسب « حديث عيسى بن هشام » إلى إبراهيم الميمني أحياناً ، والصواب أنه لولده محمد . وهو يعرض لتطور القصص التمثيلية في مصر خلال القرن الماضي ليغفل يعقوب صنوع إغفالاً تاماً ، وهكذا .

(ب) الأدب الشعبي .

في ختام كتاب « بلاغة العرب في الأندلس » تحدث ضيف عن شيوخ الموشحات حتى أصبحت من بذع الشعر ، ثم تحدث عن تسرب العامة إليها ونشأة الرجل من هذا التسرب . وأضاف : « وقد اكتفينا بالإشارة إلى هذا الشعر العامي ، وإن كان جديراً بالعناية ، لاحتوائه على صور النفوس العامة وبعض الآراء الاجتهادية ، وأرجأنا تفصيل الكلام فيه إلى فرصة أخرى » (٧٨) . وفي هذه الفقرة تعبير عن اهتمامه المبكر بالأدب الشعبي أو الفولكلور ، أو ما سماه هو « أدب العامة » . وقد سبقه إلى هذا الاهتمام ابن خلدون - بالطبع - في مقدمته ، ولكن اهتمام ضيف لا يرجع إلى تأثيره بابن خلدون وحده ، ولا إلى اهتمامه الشخصي وحده ، ولا إلى فكرته عن الشخصية القومية وضرورة ظهورها في الأدب ، وإنما يرجع - في أغلب الظن - إلى تفاعل هذه العوامل مع عامل آخر مهم هو دراسته في فرنسا ، واحتمال تأثيره بأهمية دراسة الأدب الشعبي والفولكلور ، وهي دراسة قويت دهائمها هناك على أثر اهتمام الرومانتيكيين الفرنسيين بهذا الأدب خلال النصف الأول من القرن الماضي .

ولعلنا لسنا في هرضنا لفضية تاريخ الأدب العربي كيف وضحت فكرته عن الأدب الشعبي ، وكيف وضعه في مكانة بارزة على خريطة الإبداع ، ونظر إليه من منظور التعبير عن الشخصية القومية والمقدرة على احتواء صور النفوس البديعة له ، والآراء الاجتهادية المحيطة . ولم تكن حماسه للأدب الشعبي على هذا النحو المبكر مسبقة في الحقيقة على المستوى الأكاديمي ، فهو من هذه الناحية يمكن أن يعد رائد دراسة الأدب الشعبي والبحث فيه .

إن دعوته إلى الاهتمام بالأدب الشعبي ودرسته لم تقتصر على المقالات الثلاث التي أرخ فيها للأدب المصري خلال القرن الماضي ، فقد استمر بعد ذلك في نشر دعوته كتابة ، وربما كان يفعل

ومع ذلك شاعت المقامة في أواخر الدولة العباسية عندما أصبح النثر الفني عامة ، ولم يخرج طوال ذلك التاريخ على أن تكون قصصاً لغوية أكثر منها قصصاً فنية اجتماعية - على حد تعبيره .

ثم عاد ضيف في مقاله التالي بعنوان « القصص في الأدب العربي » (٨٢) ، فأكد ما سبق ، وأضاف أن المصريين استحووا في تدوين القصص العامة التي انتشرت في زمن الدولة العباسية ، كما يظهر من لهجتها العامية المصرية . وكان يقصد بذلك أن المصريين نسبهم اليوم « السير الشعبية » ، مثل عنترة بن شداد ، وغيرهما . أما ما عدا ذلك من أحاديث وحكايات شعبية منتشرة عن الفارسية وغيرها ، أو عفاك لما فيها ، أو مؤلفات أخرى ، أقرب إلى التاريخ منها إلى القصة الفنية ، وأما القصص الأدبية الأخرى ، مثل « رسالة الغفران » و « التوابع والزوابع » و « حى بن يقطين » ، فهي عنده « أقرب إلى الكتابة العلمية أو الفنية الخاصة بالنقد الأدبي أو الفلسفي » . ولكنه عبر رأيه فيها بتعلق بالمقامات ، فعدها هنا قصصاً أدبية ، لأنها كتبت بعربية صحيحة ، وأخذت أحداثها من مشاهدات الكتاب وأحوال المجتمع والمصور ، واشتملت على بعض المسائل الاجتماعية . وهذا رأى يحتاج إلى مناقشة

وفي المقال الثالث والأخير حول موضوع القصة ومكانتها عند العرب تناول ضيف كتاب « ألف ليلة وليلة » الذي سبق أن أشار إليه إشارات سريعة . وجعل عنوان المقال « بحث تاريخي نقدي في ألف ليلة وليلة » (٨٣) ، وعاد الكتاب « أشهر الكتب القصصية في لغة العرب بل في جميع اللغات » . وبالرغم من هذا التعميم الحافظ معنى الكاتب فأشار إلى ما قبل به الكتاب عند المؤرخين العرب من استهجان وإهمال حتى جاء المستشرقون فانتشلوه ، ودوسوه ، وقدموه إلينا . ثم تتبع ما كتب عن « ألف ليلة وليلة » عند هؤلاء المستشرقين ، واختلافهم حول أصده ومن تأليفه . ورأى أنه منقول - في الأصل - من الهند وفارس ، « رويت عبيد صور أخرى من الحياة العربية الإسلامية ، وأن المصريين استحووا في هذه الزيادة ، وكان بعضهم مسلماً والآخر يهودياً . لذلك كله حفل الكتاب بصور حياة العامة ، والفكامة وخفة الظل ، والخرافات والأساطير الإسرائيلية . ومع ذلك يظل الكتاب مجهول الأصل . والمؤلف وزمان التأليف .

لعلنا نستطيع ، مما سبق ، أن نحدد مبرراً لاهتمام ضيف بالقصة ووضعها في الأدب العربي القديم . فالتأليف الذي أثار هذا الاهتمام قد نشأ من البيئة التي عاش فيها ضيف ، من تأليفه في هذه الرواية الفرنسية الأولى ، ثم في غيرها من المؤلفات ، ثم في عهده وتحركه داخل حلقة المثقفين الذين شاركوا في تحرير « السفورة » . وفوق هذا كله يمكن أن نضيف اهتمامه الشخصي بكتابة القصص ، ومحاولاته في القصة القصيرة والبطولة على سواه . ومن الواضح أن نظراته وتأملاته في القصة - كما عرضنا لها - تكشف عن حماسة هذا الفن التي كانت للعرب فيه محاولات قديمة لم يطوروها على النحو الذي قام به الأوروبيون ، كما تكشف

النظر في المسائل الجديدة المؤلفة . ثم أضف بأن هذه الصفات النفسية والاجتماعية التي من حقها أن تظهر في الأدب لم تجد متنفساً إلا عند أدياء العامية في صورة الزجل . وقد ذكر بعض أسماء هؤلاء ، ممن سبق ذكرهم في مقالاته عن الأدب في القرن الماضي ، ثم أورد زجلاً تأسلاً لأحدهم ، وهو الشيخ محمد الجار ، العالم الأزهرى ، وهو نفسه الزجل الذي أورده من قبل في مقالاته المذكورة ، وقد حلق عليه بعبارة جعلها ختام المقال ، قال فيها : « هذا أدب مصرى جدير بالعناية » (٧٨) .

(نص القصة والشرح)

أشهر صيب في كتاب « مقدمة لدراسة بلاغة العرب » إلى أن الشعر العربي القديم لم يعرف القصة والمسرحية بالمعنى المعروف عند الأمم الأخرى . وإن هذا ليس بمعيب للشعر العربي ، لأن لكل أمة سرياً ، وبكل شعب خيالاً خاصاً ، وطريقة خاصة في التصور والإدراك والتمسك (٧٩) . وكان قد حاول في موضع آخر من كتابه أن يفسر نقض الشعر العربي في ميدان القصة (٨٠) . ويبدو أن نقضه - على هذا المعنى - كانت قد شغلته في وقت مبكر . وكان من أثر ذلك أنه نشر بعد كتابه هذا ثلاث مقالات على فترات متفاوتة من ١٩٣٢ إلى ١٩٣٥ .

وفي أولى هذه المقالات ، رعى بعنوان « الأسلوب القصصي » ، استهل ضيف حديثه ببيان عام جرى في وقته . قال فيه : « بحسب الأسلوب القصصي من أعظم أنواع النثر في الكتابة الأدبية عند جميع الأمم ، ولكن العرب لم يعنوا بهذا الأسلوب إلا في العصر العباسي » (٨١) . ثم علق على ما وصلنا من قصص الزيادة وسطوح وأيام العرب وغيرها من صور السرد القصصي القديم ، فقال إن هذه ليست سوى قصص تاريخية لم تكتب بأسلوب أدبي منسق - على حد تعبيره - ولا بقلم واحد معروف ، وإنما رواها الرواة على أنها حوادث من التاريخ ، وقام كل منهم بتغييرها وتبديلها ، كل على حسب رأيه وأسلوبه ، بل إن الأدياء ونقاد الأدب لم يرشدوا الكتاب إلى هذا النوع من الكتابة الفنية كما أرشدوهم إلى نظام القصائد القديمة ، وجعلوها نماذج للشعراء . فلما بدأ ظهور القصص الهندية والفارسية مترجمة في العصر العباسي انتشر الأسلوب القصصي بين العامة ، وتخصص بعض الأدياء في كتابة الأسفار والأساطير كما فعل ابن المقفع وسهل بن هارون وعلي بن داود . ومع ذلك عد الكتاب العرب - مثل المسعودي وابن النديم - « ألف ليلة وليلة » كتاباً غثاً بارداً ، فشق غربياً على أدب القصص ، ولكن أسلوبه شجع بعض المؤلفين على كتابة السير والغازي على منواله .

كل هذه الجهود داخل القصص وخارجها كان له أثره في ازدياد اهتمام الناس بالقصص . وقد شجعت هذه الجهود على ظهور مقامات الهذلي والحريري وغيرها مما كتب ببارة عربية صحيحة ، ولكن هذه المقامات لم يكن غرضها سوى إظهار البراعة في أساليب الكتابة المسجعة ، وأنواع الشعر الصناعي ، وتنميق الأسلوب .

غير أنه أخذ على التأليف المسرحى فى مصر السهولة والأسطحية ، وعدم وضوح المذاهب الأدبية ، والارتمال ، من ناحية المؤلفين ، وكذلك الميل إلى التسلية من ناحية الجمهور ، ونقص الدراسة الفنية من ناحية الممثلين . وفى هذه الناحية الأخيرة أشار إلى أن فن الإلقاء معدوم برغم أنه من أهم وظائف الممثل وأسباب نجاحه ، وأن الممثل أهم من المؤلف أحياناً . وتأسف على اختفاء معهد التمثيل الذى كان موجوداً من قبل (خلال الثلاثينيات) ، ونادى بالألأ يكون التمثيل كله بالعامية . وتوقع المزيد من التقدم لهذا الفن ، قياساً على الخطوات الواسعة التى خطتها .

وإذا كان كل ما مر بنا من مقالات ضيف قد تركز على تاريخ الأدب ونظريته فقد عاد فى مقاله « شعر شوقى » إلى النقد التطبيعى الذى طالعنا به فى كتابه الثان « بلاغة العرب فى الأندلس » . وقد ظهر هذا المقال فى أعقاب وفاة شوقى فى عام ١٩٣٢ ، وكان ضمن عدد تذكارى أصدرته مجلة أبوللو نحية وذكرى لأول رؤساء جمعيتها .

وبسبب هذه الظروف لم يكن من المتاح للنقاد المشاركين فى ذلك العدد التذكارى أن يتناولوا شعر شوقى بحرية وسط جو التابىن الذى خيم على المجلة فى ذلك الوقت . ومع ذلك أبدى ضيف بعض الملاحظات المهمة على شعر شوقى ، بعد أن تحدث عن المكانة التى حققها صاحبه على مدار أربعين عاماً . فقد أشار إلى صعوبة الحكم على هذا الشعر بسبب استحالة النظر إليه بعين معادية من جانب معاصريه ، كما أشار إلى أن عيوبه لا ينجو منها إسان ، وأنه مر بمراحل وأدوار بدأها بالسبر على منوال القدماء ، ثم تطور واستقل وابتكر ، حتى تميز ، وتفوق . وكان من ابتكاراته أنه نظم شعراً عن أسرته وأولاده تميز فيه بحيرية التصوير وصدق التعبير ، وكتب مسرحيات نضحت عليها ثقافته الجدية وميله إلى القصص ، برغم ما فيها من نقص فنى . ثم ختم ضيف مقاله بأن الحوادث كانت تزيد من إهامات شوقى وخياله ، وأن الاختلاف السياسى والتقلبات الاجتماعية كانت من دواهى توليد المعانى فى نفسه . وعند هذا الحد صرح بأنه لا يريد أن ينقد هذا الشعر ، ولا أن يذكر كل ماله وعليه ، ولكنه وعد بأن يعود إليه فى جولة أخرى .

لم يعد ضيف إلى شعر شوقى بعد ذلك على أى حال . ولكن من الملاحظ - بوجه عام - أن مقالاته هذه قد أتاحت له فرصة مراجعة بعض أفكاره التى طرحها فى كتابه الأول بصفة خاصة ، وتطوير بعضها الآخر . وهى فى مجموعها تصنع نوعاً من التكامل مع كتابيه ، برغم ما وقع فيها من أخطاء أو تعميم فى رأى أو عجلة فى الحكم . ويبقى له منها مكان الريادة فى الاهتمام بدراسة الأدب الشعبى ، والنظر إليه على أنه أدب يستحق التدقيق والبحث ، على نحو ما تحقق بعد ذلك فى حياتنا الأدبية والجامعية ، فضلاً عن نضج تناوله لكتاب « ألف ليلة وليلة » ، واستيفائه لتطور النظر إلى الكتاب عندنا وعند غيرنا ، على نحو يجعل مقاله عنه أول دراسة من نوعها فى اللغة العربية .

عن استيعاب جيد للموضوع فى أبعاده العربية والأوربية ، ومقدرة على الحكم النقدى السليم ، بالرغم من تغييره رأيه سريعاً فى المقامات . وكان مقاله الأخير حول « ألف ليلة وليلة » أول مقال حاد وشامل حول موضوعه بالعربية . ومع أنه استعان فيه برأى المستشرقين فقد كشف عن أصالته فى البحث والحكم . وجهده الكلى حول قضية القصة عند العرب لا يمكن تجاهله عند التعرض لها أو البحث فيها .

وإذا كان اهتمام ضيف بالقصة قد أسهم فيه اهتمامه الشخصى بها ، فإن اهتمامه بالمسرحية امتداد لها معاً . وقد تمثل هذا الاهتمام الأخير - كسابقه - فى كتابة المحاولة المسرحية الوحيدة التى خلفها ، وترجمة مسرحية « هوراس » لكورن ، فضلاً عن مقالتين نشرهما عن المسرح والتمثيل ، كانت إحداهما حول « كورن والتمثيل فى فرنسا » ، وقد وضعها - فيها بعد - مقدمة لترجمته للمسرحية هوراس ، وإن كنا نرجح أنها وضعت مقدمة للترجمة فى الأساس ، ثم نشرت مقالة منفصلة . وليس فيها - على أى حال - جهد أكثر من التعريف الموجز - على نحو سطحي - بكورن وعصره وأعماله .

ولى المقالة الأخرى - الأطول والأعمق - هالج ضيف مجموعة من القضايا المتعلقة بموضوع المسرح عند العرب ، وتطوره ومستقبله فى مصر ، تحت عنوان « هل فشلنا فى التأليف المسرحى ؟ » . وقد استهل هذه المقالة التى نشرتها « الهلال » فى عام ١٩٤٣ بالرد على زعم الغائبين أن العرب عرفوا المسرح ، فأنكر أن يكون فن التمثيل من فنون الأدب العربى ، لأن العرب لم يعنوا بهذا الفن ، الذى يقوم فى ظاهره - كما يقول - على التسلية والفكاهة ، وهما لم توح بهما حياة العرب الجدية فى الجاهلية . وحتى حين اتصل العرب بالحضارة كانت مجالس الغناء والطرب تقوم مقام التمثيل فى التسلية وقطع الوقت - على حد تعبيره (٨٤) .

وانتقل ضيف ، بعد هذا الاستهلال ، إلى العصر الحديث فى مصر ، فتتبع نشأة التمثيل ابتداء من وصول الحملة الفرنسية فى عام ١٧٩٨ وما جاءت به من عروض مسرحية لم يألّفها عامة الناس ، لأنهم لم يكونوا يعرفون الفرنسية ، ولا الأدباء ، لأنهم شغلوا بالأوزان والصناعة اللفظية فى الشعر . ولم يتأهل الوضع لهذا الفن الجديد الذى يتقدم الجمهور إلا فى عهد اسماعيل . ومع أن ضيفاً بسفط يعقوب صنوع من حسابيه مرة أخرى ، فقد أشار إلى جهود أبناء الشام المهاجرين فى ذلك العهد ، وعبد الله نديم الذى غدّه أول مصرى كتب للمسرح . وشيئاً فشيئاً تطور الاهتمام بالمسرح عن طريق الممارسة والترجمة . ومع أن ضيفاً لم يصف كثيراً إلى ما سبق أن كتبه زيدان (٨٥) عن تلك المرحلة ، فقد كان أوفى منه إدراكاً لقيمة المسرح ودوره الاجتماعى . وبهذا الإدراك مضى فى متابعة تطور المسرح خلال هذا القرن فى مصر ، وكيف انتقل الاهتمام من الأدباء إلى الدولة ، حتى أصبح أدب التمثيل (المسرح) جزءاً من الأدب المصرى الحديث . وأشار إلى أن تطوره يرجع إلى الفرق التمثيلية والمؤلفين وحب الجمهور له .

٤ - المصطلح الأدبي والنقدي .

عندما عاد ضيف من فرنسا في عام ١٩١٨ لم تكن المصطلحات الأدبية والنقدية الحديثة قد استقرت بعد في الحياة والكتابات العربية على السواء . ومع أن البيئة الثقافية كانت مهبة لاستقبال الجديد من مصطلحات النقد الأوروبية - بصفة خاصة - نتيجة لازدياد الاتصال بالقصة والمسرحية الأوربيتين - فمن الملاحظ أن أصحاب الجسور الثقافية مع أوروبا ، قبل حودة ضيف ، قد تمجنوا تقريباً الخوض في المصطلحات الأوروبية والتوسع في استخدامها ، واقتصروا على ما يمس المذاهب والمدارس الأدبية منها . وتراوح استخدامهم لهذه المصطلحات بين الترجمة والتعريب حتى في السياق الواحد . فإذا هدنا - على سبيل المثال - إلى ما فعله روسي الخالدي (١٨٦٤ - ١٩١٣) في هذا الشأن لوجدنا دليلاً ملموساً على عدم استقرار المصطلحات النقدية المنقولة من أوروبا . وقد شرع الخالدي في نشر سلسلة من المقالات بمجلة الهلال في نوفمبر ١٩٠٢ بعنوان « فيكتور هوغو (هيجو) وعلم الأدب عند الإفرنج والعرب » . واستمرت هذه السلسلة ، التي ظهرت بتوقيع « كاتب فاضل » ، نحو عام قبل أن تظهر في صورة كتاب عام ١٩٠٤ . وحفلت بالمقارنات بين الخيال والتعبير عند العرب والغربيين ، ولكن كاتبها لم يستطع حل مشكلة المصطلحات الغربية - الفرنسية - حلاً نهائياً ، ومال إلى تعريبها أحياناً ، وترجمتها بما يفيد معناها أحياناً أخرى . فقد تحدث في إنجاز شديد عما سله « الطريقة المدرسية » ، و « الطريقة الرومانية » ، وكان في الأولى مترجماً لأحد معاني الكلاسيكية ، التي لا تعني المدرسية بمقدار ما تعني محاكاة القدماء وتقليد الروائع القديمة ، وكان في الأخرى معرباً للرومانتيكية ، أو الرومانسية كما شاعت بعد ذلك . وحل هذا النحو نقل مصطلح « الواقعية » مترجماً إلى « الحقيقية » ، ومصطلح « الطبيعية » مترجماً إلى الكلمة نفسها التي يبدو أنه كان أول من وضعها في هذا الشكل (٨٦) .

خير أن أحد ضيف كان أكثر من الخائس : وقسطاكي الحمصي (١٨٥٨ - ١٩٤١) ، إلهاماً على المصطلح النقدي الأوربي ، واجتهاداً في نقله ، وتوسعاً في استخدامه ، إلى درجة تؤهله للريادة في ذلك . بل كان أكثر جرأة من سابقه في نحت المصطلحات في العربية ، بغض النظر عن توقيفه أو عدم توقيفه .

ولعلنا نستطيع ، من واقع حصيلة المصطلحات التي استخدمها ، أن نقسمها إلى ثلاثة أنواع في ضوء اجتهاداته :

(أ) المصطلح المترجم ، أي المشتغل على المعنى العربي للكلمة الفرنسية ، مثل : المذهب الوجداني مقابل الرومانتيكية ؛ مذهب الحقائق مقابل الواقعية ؛ مذهب الطبيعيين مقابل الطبيعية ؛ مذهب التدرج والارتقاء مقابل التطورية Evolutionisme عند الناقد برونتير ؛ الفنون من حيث هي فنون مقابل الفن للفن ؛ مذهب التأثير والانفعال مقابل التأثيرية أو الانطبائية

Impressionisme . ومع ذلك كانت الترجمة مخوزة أحياناً فيخرج على المعنى المراد مثل قوله : « الإيجائيون » ومعنى « الوضعيون » Positivistes . وقد اضطر إلى شرح ترجمته بأنهم « الذين نادوا بالبرهان العلمي على أي معلومات حتى تثبت صحتها ، وأن لكل علة معلولاً ، وأنكروا الغيب » (٨٧) . وبالرغم من هذا التفسير لم يستطع أن يوفق في ترجمة هذا المصطلح الفلسفي الذي استقر بعد ذلك .

(ب) المصطلح المعرب ، أي المنحوت عربياً دون أن يكون في صيغة النحت معنى واضح مثل قولنا الرومانتيكية ، وقوله هو الكلاسيكية ، أو كوميدي مقابل كوميديا ، أو تراجيدى مقابل تراجيديا . ومع أنه لم يلجأ إلى التعريب كثيراً فقد كان خرفياً في تعريبه ، ينقل الكلمة الفرنسية بحرفها ، كما نلاحظ في : كوميدي Comédie أو تراجيدى Tragédie .

(ج) المصطلح الموضوع ، أي ذو الصياغة الاجتهادية الخاصة ، مثل : البلاغة مقابل الأدب ، الزمن مقابل العصر ، النقاد مقابل النائد ، الصبغة مقابل الشخصية ، الافتنان مقابل الإبداع ، القصة التمثيلية مقابل المسرحية ، الفن مقابل الفنان ، فن التمثيل مقابل فن المسرح . وكان يلجأ أحياناً إلى تفسير اجتهاده في وضع المصطلح ، كأن يشرح « الافتنان » بأنه « إبراز الجمال وكشف دقائق ما فيه » (٨٨) .

ولعلنا نلاحظ - بشكل عام - أن استخدام ضيف للتعريب عند نقل للمصطلح كان نادراً جداً ، وأن عمله الأساسي في هذا المجال تراوح بين الترجمة والوضع . وإذا كان الوضع مرادفاً للترجمة في هذه الحالة ، نظراً لأنه كان ينقل مصطلحاً كائناً في لغة أخرى ، هي الفرنسية ، فلا يبقى له هنا سوى أنه كان طموحاً ، استقلالي النزعة ، مجتهداً في تعامله مع المصطلح النقدي . ومع ذلك لم يكن الوضع مقصوراً على الترجمة عنده ، فقد وضع كثيراً من المصطلحات وأوجد لها صيغاً عربية مناسبة ، ولكنه لم يوفق في بعضها ، مثل قوله : البلاغة مقابل الأدب ، ولا جرى بعضها الآخر وشاع داخل البيئة الأدبية ، بل إنه تراجع عن بعضها ، ولاسيما مصطلح « البلاغة » ، الذي كان أجراً ما وضعه من مصطلحات . فبعد كتابه الأولين لم يعد يستخدم كلمة « البلاغة » بمعنى الأدب ، وإن كان لم يتراجع عن مصطلحاته الأخرى التي بقي منها بعضها مثل : النفسى والنفسية مقابل « سيكولوجيك » الفرنسية ؛ كان يكون « وهو تعبير منقول عن الفرنسية ، يفيد تعليق احتمال الحدوث على شرط ، وقد ظهر عند طه حسين .

٥ - تقويم

في الوقت الذي لم يدرس فيه إنتاج أحد ضيف دراسة شاملة ظهرت بعض الأحكام النقدية على دوره وأثره في الأدب الحديث .

ففى مجال دراسة دور طه حسين فى تطور الدراسات الأدبية أشار الدكتور أحمد هيكى إلى أن طه حسين لم يبدأ فى ذلك الميدان من الصفر ؛ فقد سبقه غيره فى ارتياد بعض معالم الطريقة الحديثة فى درس الأدب أو التاريخ له ، مثل محمد دياب وحسن توفيق العدل وجرجى زيدان . ثم أضاف :

« كما سبقه الدكتور أحمد ضيف - فى درس وألف - إلى عرض طرائق الفرنسيين فى الدراسة الأدبية ، وهم الأشخاص الذين عرض طه حسين لطرائقهم فيها بعد . كما سبقه الدكتور أحمد ضيف أيضاً إلى رفض الاختصار على الطريقة العلمية الفرنسية لجفافها ، ورفض التوقف عند الطريقة اللغوية العربية لعقمها ، ودعا إلى طريقة سبها « الطريقة النقدية » ؛ وهى شبيهة بالمقياس الأدبى الذى نادى به طه حسين فيها بعد . كما سبقه الدكتور أحمد ضيف كذلك إلى التنبيه إلى قول بعض المستشرقين بالشك فى الشعر الجاهلى ، وإن لم يؤمن بهذا القول كما آمن به من بعد طه حسين . وبالتالي لم يتحمس الدكتور ضيف للقول بالشك ، واكتفى بالإشارة إليه على أنه نظرة لبعض المستشرقين . على أن المتأمل فى الكتابين القيمين اللذين خلفهما المرحوم الدكتور أحمد ضيف يستطيع أن يقف على عدد آخر من الأفكار والآراء والنظرات التى سبق بها صديقه السابق وزميله فى باريس والمحاضر قبله بالجامعة المصرية فى الدراسة الأدبية على المنهج الحديث . . . ولكن المرحوم الأستاذ الدكتور طه حسين قد امتاز بجهارة الصوت ، وذوق الكلمة ، وعظمة الموهبة ، وجاذبية الأسلوب . كما أتبع له العمل فى ميادين أكثر ، ولمدة أطول ، مما جعله أكثر انتشاراً وأعظم ذبوحاً^(٨٩) . وإذا كان طه حسين قد تفوق على أحمد ضيف لأسباب خارجة عن إرادته كما يوحى بذلك الدكتور هيكى فى هذه الفقرة ، فلا شك أن الاثنين قد اغترفا من نبع واحد بدراستهما فى فرنسا . وإذا كان ضيف قد سبق طه حسين إلى السفر والدراسة ، والعودة أيضاً ، فمن الطيبى أن يسبقه فى عرض مكتسباته التى كانت البيئة الأدبية مهيأة لها تماماً . ولكن سبقه هذا توطن داخل الجامعة تقريباً ، ولم يظهر على الناس فى صحيفة أو مجلة عامة ذائعة كما حدث مع طه حسين حين ارتبط بعرض المكتسبات ذاتها فى صحيفة أسبوعية ذائعة بعد عودته ، مما أتاح له مجالاً جماهيرياً عريضاً لتطبيق الأفكار النظرية التى سبق أن عرضها ضيف فى قاعات الدرس الجامعى وصفحات كتابه الأول المحدود الانتشار . ولا شك أيضاً أن حسن عرض المادة وتبسيطها بأسلوب قادر على اجتذاب أرباب التعليم التقليدى قد ساعدا طه حسين على التفوق ، فضلاً عن الدأب والمتابعة اللذين تميز بهما . ومع ذلك انفرد أحمد ضيف فى هذا المجال بدعوتين ألح عليهما كثيراً وم يفرهما طه حسين ، وهما الدعوة إلى ما سبها « الأدب القومى » وضرورة تعبیر الأدب عن الروح القومية للمجتمع الذى ينتجها ، والدعوة إلى دراسة الأدب الشعبى^(٩٠) ، وهما دعوتان - تفرد إحداها إلى الأخرى - انفرد بها أحمد ضيف بين نقاد جيله .

(٩٠) يفتضى الأمر التحفظ بإزاء هذه المسألة . (التحرير)

لم تكن هاتان الدعوتان من مكتسبات الدراسة فى فرنسا وحدها على أى حال ، مع أن لها جذوراً فى الثقافة الفرنسية . وربما شدد هذه الجذور انتباه أحمد ضيف ، ولكن جذورها المصرية كان لها - فيها يبدو - الأثر الأكبر . وإذا كان أحمد لطفى السيد وجاعته قد روجوا لفكرة الأدب القومى فى صحيفة « الجريدة » منذ ظهورها فى عام ١٩٠٦ فقد كان لتطور الحركة الوطنية والنضال فى سبيل حرية البلاد واستقلالها أثر فى تعميق اهتمام ضيف بالفكرة . وإذا كان طه حسين معدوداً من جماعة لطفى السيد فليس من الضرورى أن يتبنى الفكرة ، ولا أن يلح عليها مثل محمد حسين هيكى ؛ فقد كان من محاسن هذه الجماعة أن تترك لكل واحد فيها حرية الرأى والعقيدة .

وإذا كان أحمد ضيف قد سبق طه حسين إلى كثير من أفكاره ودعواته فلم يكن ذلك إلا من الناحية النظرية . ولو كان ضيف قد أتبع أفكاره النظرية بتطبيقات عملية لها ، مثلاً فعل مع فكرة الأدب الشعبى ، لكان سبقه لطفه حسين مضاعفاً وأصيلًا فى الوقت ذاته ؛ لأن نقل الأفكار النظرية عن الآخرين - بالترجمة أو بغيرها - ليس يكفى ما لم تسنده الشروح والتطبيقات ، وما لم يدخل فى نسج الثقافة الناقلة . وقد سبق قسطنطين الحمصى أحمد ضيف فى كثير من أفكاره النظرية المنقولة . ففى كتابه « منهل الورد فى علم الانتقاد » المنشور فى جزأين فى عام ١٩٠٧ أورد الحمصى فكرة أن الأدب « لسان حال المجتمع الإنسانى » ، كما أورد الكثير من سانت بيك وهيبوليت تين^(٩١) . ومع ذلك لم يؤثر الحمصى بكتابه كثيراً لأنه لم يلق على الطلاب فى شكل محاضرات جامعية ، ولا نشرته مجلة أو صحيفة سيارة ، فضلاً عن أن نشره جاء فى وقت كانت فيه البعثات الجامعية إلى فرنسا قد تجمدت فى مجال الأدب .

وإذا كان ضيف أيضاً قد تميز فى كتابه بالإلحاح على ما سبها « البلاغة النفسية » التى وجد أنها نادرة فى الأدب العربى نذرة الشعر القصصى ، وكذلك الإلحاح على الإعلاء من شأن الصورة والتصوير والتعبير عن الذات فى الشعر ، فقد كانت هذه الدعوات ذاتها مما شغل بعض شباب الأدباء فى ذلك الوقت ؛ وعلى رأسهم العقاد والمازن وعبد الرحمن شكرى ، على الرغم من اختلاف المصادر ، واقتصار هؤلاء على المصدر الإنجليزى . ومع ذلك فقد سبقهم ضيف إلى تكوين بناء نظرى نقدى متكامل ، ركز فيه على أثر المجتمع ، فى حين ركزوا هم على أثر النفس وذات الأديب ، فى العملية الإبداعية .

ماذا كان أثر ضيف إذن ؟

لقد حاول المستشرق الهولندى بروجمان أن يقوم هذا الأثر فكتب عن ضيف يقول : « يتضح من حياته الأدبية ، ولاسيما فى تدريسه بمدرسة المعلمين ودار العلوم ، أن أثره لم يتجاوز النصف الأول للعشرينيات . وقد لا يكون من الصواب أن نعدّه منفياً فى هذين : مبدئين ، ولكن الواضح - على أى حال - أنه بعد عام ١٩٢٥ ، بصمة خاصة ، كان أحمد ضيف قد حجبه طه حسين الذى لم يكن يقدره كثيراً بدوره . ولا شك أن إنتاجه ذو مجال أصيق بكثير من

مصرى موسوم بطابع شخصيتنا المصرية ، ويمثل حياتنا الاجتماعية
والنفسية والوطنية» (٩٢) .

وإذا كان عبيد قد عُدَّ تلك النهضة من نتائج الحركة الوطنية فإن
عبارة الأخيرة تذكرنا على الفور بما سبق أن أبداه أحمد ضيف في
كتابه الأول حول الطابع القومى والشخصية المصرية في الأدب .
وهذا ما أثر في عبيد الذى يقول بعد ذلك مباشرة : « وقد جاء
الدكتور أحمد ضيف أستاذ الآداب العربية بالجامعة المصرية في كتابه
« مقدمة في بلاغة العرب » مؤيداً لنا في نظرتنا ، إذ قال بوجود
إيجاد آداب عربية مصبوغة بصيغة مصرية . ولا شك أن كتابه هذا
سيخلق عهداً جديداً في عالم الأدب المصرى الحديث ، ويخط طريقاً
جديداً للأدباء . وإننا لنشكر الأستاذ على إظهاره هذا الكتاب ،
ونرجو منه أن لا يضمن علينا بطبع محاضراته القيمة» (٩٣) .

ليس من الواضح في هذا التقدير لأحمد ضيف والحماسة لأفكاره
أن عيسى عبيد كان من طلابه في الجامعة ، ولكن الواضح أن الأخير
كان على صلة بشباب أدباء جيله الذين كانوا - بدورهم -
متحمسين لهذه الأفكار ، لا لأن ضيف هو الذى قدمها إليهم ، بل
لأنهم كانوا طموحين لخلق أدب مصرى مصرى بشكل عام ،
متأثرين في ذلك بأفكار أحمد لطفى السيد وحسين هيكل ، فضلاً
عن تأثرهم بالجو العام الذى أشاعته الحركة الوطنية في ذلك
الوقت ، وأكدته في ثورة ١٩١٩ . فلما جاء ضيف ، وأدلى بدلوه في
الموضوع قبيل الثورة أو في أثنائها ، وجد الشباب صدى لطموحهم
في محاضراته وكتابه ، وكأنه أضفى على أحلامهم وممارساتهم العفوية
طابعاً نظرياً . ومع ذلك لم ينقطع هذا التيار بدعوته إلى الطابع
القومى والشخصية المصرية في الأدب بعد الثورة ، ولكنه استمر في
إنتاج المتأثرين به ، مثل محمود تيمور وعيسى حقى ومحمود طاهر
لاشين . ومعنى هذا أن ضيفاً قد نبى دعوة غير خاسرة ، وأنه كان
من المنظرين لتيار امتد أثره إلى ما بعد العشرينيات ، واستقطب
كثيرين من الشباب» (٩٤) .

وإذا كانت أفكار أحمد ضيف ودعوته الفكرية قد وجدت صدى
على هذا النحو خارج نطاق التدريس ، أى في الحياة الفكرية
العامية ، فقد استمر هذا الصدى على أى حال . ففي عام ١٩٣٢
تم انتخابه - كما أوضحنا من قبل - عضواً في جماعة أبوللو ، وقام
ببعض النشاط التنظيمى والفكرى فيها . ومعنى هذا أنه كان في
تلك الفترة قريباً في أفكاره من شباب الشعراء الذين شكلوا جمعية
أبوللو وحرروا مجلته . وفي عام ١٩٣٦ كتب مقدمة أول كتاب عن
الأدب الشعبى كما سبق أن أشرنا . وليس من الواضح أنه فعل
ذلك لأن مؤلفى الكتاب - حسين رياض ومصطفى الصباحى -
كانا من طلابه ، بل لأنه كان أول من أثار قضية دراسة الأدب
الشعبى والمساواة بينه وبين الأدب الفصيح عند الدراسة وتقويم
الإبداع الأدبى .

من الواضح أيضاً أن ضيفاً ظل يكتب وينشر حتى وفاته ، وإن
كان قد فعل ذلك على نحو مقل ، كما يتبين من ببليوجرافيا أعماله

بجمال طه حسين ، فمن اليقين أنه فشل في كتابة أى شيء ذو أهمية
بعد إقصائه من الجامعة . ولكن هذا لا يغير حقيقة أن كتاب ضيف
الأول بوجه خاص ، وهو « مقدمة للدراسة بلاغة
العرب » (١٩٢١) ، الذى كتبه بعد ثلاث سنوات من عودته من
باريس ، قد لعب دوره في تطور الأدب المصرى الحديث في
العشرينيات ، ولاسيما بالنسبة للأدباء الشباب الذين كانوا ينشرون
في صحيفتى السفور والفجر . . . ولعل أحد الأسباب المعقولة لتأثير
ضيف المحدود يكمن في حقيقة أنه لم يحدث أن أصبح فعال النشاط
في حقل الأدب ، فقد اقتصر نشاطه على الجامعة ، التى سرعان ما
تركها إلى مدرسة المعلمين ثم دار العلوم . ولم تعد الأولى وقتها حقلاً
لتفريخ الأدباء ، وتوقفت الأخرى وقتها عن كونها مركزاً للتجديد .
ومن أجل أنه كان يفتقر إلى موهبة إلهام الآخرين» (٩٥) .

ولا ندري كيف قاس بروجمان أثر ضيف ، وقصره على النصف
الأول من العشرينيات ، أى حتى تحوله من التدريس بالجامعة إلى
التدريس بالمعاهد الأخرى . وإذا كان الأثر هنا يقاس بالتدريس
فقد امتد هذا حتى نهاية حياة الرجل . وإذا كان طه حسين قد
خجَّب ضيفاً بعد عام ١٩٢٥ ، فلأن ضيفاً نفسه لم يكن مقبلاً على
الحياة العامة والصحف العامة ، مثل طه حسين . ولا كان أيضاً
مشاكساً أو مقاتلاً مثله ، حتى على المستوى الأدبى التخصصى . وقد
كان النصف الثانى من العشرينيات يشكل مع عقد الثلاثينيات
أخطر مرحلة في الصراع الأهم ومعاركه . ومع ذلك لم ينزل ضيف
إلى حلبة هذا الصراع ، ولا كان ملاكساً أو مبارزاً مثل سواه ،
ولا سيما طه حسين والعقاد . ومع ذلك أيضاً فقد سخر ضيف قواه
وثقافته للتدريس . وفي مجال التدريس يكمن أثره ودوره اللذان لا
يقتصران على النصف الأول من العشرينيات ، كما لاحظ بروجمان ،
لأن ضيفاً لم يتوقف عن التدريس بعد تقاعده في عام ١٩٤٠ حتى
وفاته .

ومن الواضح أن شباب الأدباء الذين أسهموا في صحيفتى
السفور والفجر قد تحمسوا لأفكار ضيف كما جاءت في كتابه الأول ،
ولا سيما إلهامه على الطابع القومى والشخصية القومية في الأدب ،
فقد كانت الأرض مهيأة تماماً لاستقبال مثل هذه الفكرة ورعايتها ،
قبيل ثورة ١٩١٩ وفي أثنائها وبعدها وأبلغ مثل على هذه الحماسة من
جانب الشباب ما كتبه عيسى عبيد (٩ - ١٩٢٣) في مقدمة
مجسوته القصصية « إحصان هائم » ، التى ظهرت في عام ١٩٢١ ،
فقد تحدث في هذه المقدمة عما ساءه « مذهب الحقائق » أو
« الرئاسم » ، كما رسمها بين قوسين ، قاصداً « الواقعية » ، وخُذَّ
هذا المذهب جديداً ، يقف في وجه ما ساءه مذهب « الوجدانيات »
أو « الإيدياليسم » بمعنى الرومانتيكية . وإن كان رسمه للاسم
الفرنسى Idéalisme على هذا النحو يعنى « المثالية » لا
« الرومانتيكية » . كما عُدَّ هذا المذهب الأخير عقبة في سبيل الأدب
العصرى على حد تعبيره ، بل عُدَّ هذا الأدب مظهر النهضة الكبيرة
القائمة وقتها ، وهى نبضة غايتها - كما يقول - إيجاد « أدب

ووضعه على خريطة الإبداع الأدبي ، فضلاً عن إسهامه في الدعوة إلى الأدب القومي والتعبير عن الشخصية القومية في الأدب ، وحماسته للتجديد وممارسة الأشكال الأدبية الجديدة ، مثل القصة والمسرحية ، وإلحاحه على نقل المصطلحات النقدية الأوروبية ، وتوليد بعض الصيغ العربية لها .

في هذا كله ، وسواء ، كان ضيف ذا ملاحظات كثيرة ذكية ودقيقة ، كما كان - في النهاية - ناقدًا ، نظريًا وتطبيقيًا ، على جانب كبير من الجدية والإخلاص والطموح . وهذا ما يجعله - في النهاية أيضاً - حلقة وصل بين القديم والحديث ، ورائد أفكار ومناهج وتيارات تطورت بعده إلى ما هي عليه اليوم .

المنشورة ، كما ظل على علاقة طيبة ببعض تلاميذه المهووين ، ولاسيما زكي مبارك وكامل كيلاني . وقد كان هذان الاثنان من أغزر أدباء عصرهما إنتاجاً وأكثرهم طموحاً . وهما يتفانيان بموهبتهما وإنتاجهما ما ذكره بروجمان من أن ضيفاً كان يفتقر إلى موهبة إلهام الآخرين ، حل نحو تنكره الكلمة لتشجيعية التي كتبها لتلميذه زكي مبارك ، ووضعها هذا في صدر كتابه « مدامع المشاق » .

ونخلص مما سبق إلى أن أحد ضيف كان من أوائل أصحاب فكرة الالتزام في الأدب ، ودعاة دراسة الأدب دراسة علمية نقدية ، اجتماعية ونفسية ، على أساس الملاحظة والتحليل والمقارنة . وكان - أيضاً - صاحب أول جهد جامعي ، أو أكاديمي ، حديث في الأدب الأندلسي ، وأول من نادى بدراسة الأدب الشعبي

الهوامش :

- (٦) السفور : ٢٧٢ في ٨ إبريل ١٩٢١ ، ص ٦ - ٧ .
- (٧) حدثني الدكتور نزيه ضيف في حوارنا السابق أنه كان يقول : « لقد جرحني طه حسين » ، ومع ذلك سرعان ما عادت المياه إلى مجاريها بينهما .
- (٨) أبوللو : ٣ نوفمبر ١٩٣٢ ، ص ٢٨١ .
- (٩) المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .
- (١٠) د. عبد العزيز الدسوقي : جملة أبوللو ، هيئة الكتاب ، القاهرة ، ١٩٧١ ، ص ٣٣٨ .
- (١١) راجع مقالاً للمؤلف بعنوان « رواية مجهولة لأديب منسى » ، مجلة إبداع : إبريل ١٩٨٣ ، ص ٨٤ .
- (١٢) سبق أن أشار محمد أمين حسونة إلى أن ضيفاً له رواية ضخمة بالفرنسية من ثلاثة أجزاء . انظر مقاله : مصر في الأديب الفرنسي والإنجليزي - مجلة الثقافة : ٥٠٢ في ١٥ أغسطس ١٩٤٨ ، ص ١١ - ١٥ .
- والصواب هو ما أورده . أما الجزء الثالث « الشيخ حبه المصري » فلم يظهر عليه اسم ضيف .

(١٣)

Jean Jacques Luthi: Introduction à la Littérature d'expression Française en Egypte, Paris, L'Ecole, 1974, p. 272 .

- (١) وضعه الدكتور عبد العزيز الدسوقي بين أعلام ما سباه تيار التجديد في النقد ، ولكنه لم يدرسه . انظر : تطور النقد العربي الحديث في مصر ، هيئة الكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٧ ، ص ٢٣٩ . ونجاءه الدكتور حلمي مرزوق تماماً في كتابه « تطور النقد والتفكير الأدبي الحديث في الربع الأول من القرن العشرين » ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٦ .
- (٢) راجع الطبعة الثانية من الكتاب ، دار المعارف ، ص ٣٠٧ - ٣٢٣ .
- (٣)

J. Brugman : An Introduction to the History of Modern Arabic Literature in Egypt . Leiden, Brill, 1984, pp. 355- 357 .

(٤)

Ibid., p. 355 .

- ويلاحظ أن خير الدين الزركلي ذكر أنه ولد في القاهرة (الأعلام ، ج ١ ، ص ٣٧٨) والصواب أنه ولد في الاسكندرية كما جاء في روايته الفرنسية الأولى ، وكما أكد لي ابنه الدكتور نزيه ضيف في حوار معه بالقاهرة ، ديسمبر ١٩٨٦ .

(٥) السفور : ١٤٦ في ٧ مارس ١٩١٨ ، ص ١ .

- (١٤) (٥٤) المصدر نفسه ، ص ٤٢٣ — ٤٢٤ .
(٥٥) المصدر نفسه ، ص ٤٢٥ — ٤٢٦ .
(٥٦) المقتطف : يناير ١٩٢٥ ، ص ٩٧ .
(٥٧) الهلال : يناير ١٩٢٥ ، ص ٤٤٨ — ٤٤٩ .
(٥٨) طه حسين : حديث الأربعاء ، ج ٣ ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٥ ، ص ٨١ .
(٥٩) المصدر نفسه ، ص ٨٢ .
(٦٠) المصدر نفسه ، ص ٨٣ .
(٦١) المصدر نفسه ، ص ٨٤ — ٨٥ .
(٦٢) المصدر نفسه ، ص ٨٥ .
(٦٣) المصدر نفسه ، ص ٨٦ .
(٦٤) المقتطف : أبريل ١٩٢٦ ، ص ٤٠١ .
(٦٥) المصدر نفسه ، ص ٤٠١ — ٤٠٢ .
(٦٦) نفسه ، ص ٤٠٤ .
(٦٧) المقتطف : يونيو ١٩٢٦ ، ص ٦٣٧ .
(٦٨) المصدر نفسه ، ص ٦٣٩ .
(٦٩) نفسه ، ص ٦٤١ .
(٧٠) جرجي زيدان : تاريخ آداب اللغة العربية ، ج ٤ ، مطبعة الهلال ، القاهرة ، ١٩١٤ ، راجع صفحات : ٦٢ وما بعدها ، ٩٢ وما بعدها ، ١٥٤ وما بعدها ، ١٨٤ وما بعدها ، ٢٢٦ وما بعدها ، ٢٧٠ وما بعدها . ويجب أن نلاحظ أن كتاب زيدان قد ظهر في الأصل في صورة مقالات نشرها بمجلته «الهلال» ابتداء من العدد ٩ من السنة الثانية ١٨٩٤ ، ثم جمعها ونفحها وأصدرها في كتاب .
(٧١) الكتاب الخاص بمرور ٥٠ عاماً على صدور مجلة الهلال ، دار الهلال ، القاهرة ، ١٩٤٢ ، ص ٧٢ .
(٧٢) بلاغة العرب في الأندلس ، مصدر سابق ، ص ٢٧٣ .
(٧٣) حسين رياض ومصطفى الصباحي : تاريخ أدب الشعب ، مطبعة السعادة ، القاهرة ، ١٩٣٦ ، ص ٥ .
(٧٤) المصدر نفسه ، ص ٥ .
(٧٥) نفسه ، ص ٥ .
(٧٦) نفسه ، ص ٥ .
(٧٧) نفسه ، ص ٥ .
(٧٨) الهلال : مارس ١٩٤٥ ، ص ٦٥ .
(٧٩) مقدمة لدراسة بلاغة العرب ، ص ٥٠ .
(٨٠) المصدر نفسه ، ص ٤٧ — ٤٨ .
(٨١) المعرفة : مارس ١٩٣٢ ، ص ١٢٩٤ .
(٨٢) المصدر نفسه ، ص ١٢٩٦ .
(٨٣) المقتطف : فبراير ١٩٣٥ ، ص ١٤٨ .
(٨٤) الهلال : مارس ١٩٤٣ ، ص ١٢ .
(٨٥) تاريخ آداب اللغة العربية ، ج ٤ ، مصدر سابق ، راجع ص ١٥٤ وما بعدها .
(٨٦) راجع : الهلال يونيو ١٩٠٣ ، ص ٥١٨ .
(٨٧) مقدمة لدراسة بلاغة العرب ، هامش ص ١١٨ — ١١٩ .
(٨٨) بلاغة العرب في الأندلس ، ص ١٧٣ .
(٨٩) أحمد هيكمل : دراسات أدبية ، دار المعارف ، ١٩٨٠ ، ص ١٤١ — ١٤٢ .
(٩٠) راجع : حلمي مرزوق : تطور النقد والتفكير الأدبي الحديث في مصر ، مرجع سابق ، ص ٣٠٧ — ٣٠٨ .
(٩١) Brugman, Op. Cit., pp. 356 - 357 .
(٩٢) راجع : عيسى عبيد : إحسان هائم ، مطبعة رمسيس ، القاهرة ، ١٩٢١ ، ص ٨ — ٩ .
- Ibid., pp. 192 - 195 .
- (١٥) Ibid., p. 272 .
- (١٦) وقد ذكر لوق أيضاً أن ضيفاً فكر بعد عودته من بعثته Op. Cit. في كتابة رواية بالعربية عن فتيات بليريس . وقد حدث شيء من هذا - حل أي حال - في قصته المسلسلة في «السفور» بعنوان «قبل التعرف ويعنه» - راجع البيبلوجرافيا .
(١٧) الهلال : نوفمبر ١٩٣٥ ، ص ١٦ .
(١٨) الهلال : نوفمبر ١٩٣٩ ، ص ١١٧ .
(١٩) المعرفة : أغسطس ١٩٤١ ، ص ١١ .
(٢٠) مقدمة لدراسة بلاغة العرب ، ص ٤ .
(٢١) المصدر نفسه ، ص ٦ .
(٢٢) ص ٩ .
(٢٣) هامش ص ١٢ .
(٢٤) ص ٢٥ .
(٢٥) ص ٢٧ .
(٢٦) ص ٦٢ .
(٢٧) ص ٨٥ .
(٢٨) ص ٨٩ .
(٢٩) ص ٩٠ .
(٣٠) ص ٩٧ .
(٣١) ص ١٠١ .
(٣٢) ص ١٠٥ .
(٣٣) ص ١٧٦ .
(٣٤) البيان : أكتوبر ١٨٩٧ ، ص ٣٦٢ وما بعدها ، ومقابلة بين الشعر العربي والإفريقي .
(٣٥) الهلال : نوفمبر ١٩٠٢ ، ص ١٠٣ — ١٠٨ والأعداد التالية . وقد جمعت هذه المقالات التي نشرت دون اسم صاحبها في كتاب ظهر في عام ١٩٠٤ بعنوان «تاريخ علم الأدب عند الإفريقج والعرب وفيكتور هيجو» ، ثم أعيد طبع الكتاب في عام ١٩١٢ .
(٣٦) له كتاب «مبيل الوراء في علم الانتقاء» الذي ظهر جزء الأولان في عام ١٩٠٧ .
(٣٧) المقتطف : مايو ١٩٢١ ، ص ٥٠١ .
(٣٨) بلاغة العرب في الأندلس ، مطبعة الانتقاء ، ط ٢ ، ١٩٣٨ ، ص ج .
(٣٩) المصدر نفسه ، ص ج - د .
(٤٠) ص د .
(٤١) ص د .
(٤٢) ص د .
(٤٣) ص ٩٣ .
(٤٤) راجع عز الدين الأمين : مرجع سابق ، ص ٣١٩ .
(٤٥) المرجع نفسه ، ص ٣١٩ — ٣٢٠ .
(٤٦) بلاغة العرب في الأندلس ، مصدر سابق ، ص ١٧٢ .
(٤٧) المصدر نفسه ، ص ١٧٤ .
(٤٨) المصدر نفسه ، ص ١٨٥ — ١٨٧ .
(٤٩) المصدر نفسه ، ص ٢٠٢ .
(٥٠) المصدر نفسه ، ص ٥٠ .
(٥١) المصدر نفسه ، ص ١٩٢ — ٢٠٠ .
(٥٢) المصدر نفسه ، ص ١٧٣ .
(٥٣) أحمد هيكمل : الأدب الأندلسي ، القاهرة ، دار المعارف ، ط ٥ ، ١٩٧٠ ، ص ٢٥٣ .

(٩٣) للمصدر نفسه ، ص ٩ .

(٩٤) في عام ١٩٢٥ كتب محمد حسين هيكل عن الأدب القومي بجرينة
والسياسة اليومية (راجع له : في لوقت الفراغ ، المطبعة المصرية ،
القاهرة ، د.ت ، ص ٣٥٢ - ٣٦٤) وفي عام ١٩٢٨ - ١٩٢٩
نشرت جريدة : السياسة ، الأسبوعية مقالات عدة حول الأدب القومي
(راجع الأعداد ١٠ ، ٨٩ ، ١٥١ ، ١٥٢ ، ١٨٨ ، ٢٠٧ ، ٢٢٥) .
وفي عام ١٩٣٠ قام محمد زكي عبد القادر ومحمد الأسمر ومحمود عزت
موسى ومحمد أمين حسونة وذكربا عبده ومعاوية محمد نور بتكوين جماعة
الأدب القومي ، وأصدروا بياناً بعنوان : دعوة إلى خلق الأدب القومي ،

(راجع : السياسة الأسبوعية : ٢٠٧ في ٢٢ فبراير ١٩٣٠) . ويخلص
هذا البيان في الدعوة إلى رفض التقليد والنقل عن الآخرين في الأدب ،
والتمسك بالخلق والاستقلال عن الغرب ، وتشجيع الأدب المحل ، عل
أساس أن الأدب صورة الحياة ، وأن الترجمة والنقل لا تفيدان في تصوير
الأمم والقبائل المحلية . وقد أثار البيان مناقشات كثيرة (راجع :
المصدر نفسه ، الأعداد ٢٢٦ ، ٢٢٧ ، ٢٢٨ ، ٢٣٠ ، ٢٣١ ، ٢٣٢ ،
٢٣٧ ، ٢٤٠) . ومع هذا كله لم تشر هذه الكتابات إلى جهود أحد
ضيف السابقة ، فضلاً عن أنها توجي بأن أصحابها كانوا مطلعين عل
أراء ضيف في هذا المجال .

• بيلوجرافيا أعمال أحمد ضيف المنشورة

(ليست هذه البيلوجرافيا جامعة مائة ، فهي نتاج ما استطعنا
التوصل إليه ، وربما يكون هناك ما يزيد أو يضيف إليها ، ولا سيما
في القصص والمقالات) .
(أ) قصص وسرحيات

١ - فلان وفلانة

(صورة قصصية اجتماعية) السطور : ١٩٩ في أول مايو ١٩١٩ ص ص
٧ - ٦ .

٢ - (صورة أخرى تحت العنوان نفسه) السطور : ٢٠١ في ١٥ مايو ١٩١٩
ص ص ١ - ٢ .

٣ - (صورة ثالثة يغلب عليها طابع المقال) السطور : ٢١٢ في ٤ سبتمبر
١٩١٩ ص ص ٢ - ٣ .

٤ - قبل التعارف وبعد

(قصة من ٥ حلقات حول علاقة شاب مصري يدرس في فرنسا بفنائه
فرنسية عرفها هناك) السطور : ٢ / ٥ في ١٣ نوفمبر ١٩١٩ ص ص
٣ - ٤ ، ٤ / ٥ في ٤ ديسمبر ص ص ٥ - ٦ ، ٦ / ٩ في أول يناير
١٩٢٠ ص ص ٤ - ٥ ، ٥ / ١٣ في ٢٩ يناير ص ص ٥ - ٦ ، ٦ / ١٤
في ٥ فبراير ص ص ٦ - ٧ .

٥ - شاب مفتون

(قصة غشبية في فصل واحد حول مشكلة الزواج بأوربية (فرنسية)
الحلال : أبريل ١٩٣٦ ، ص ص ٧١١ - ٧١٧ .

٦ - أنا الغريق

(قصة من ٤ حلقات حول قضية الصراع بين الثقافات ، بطلها شاب
مصري يدرس في باريس ، ويضطر إلى العودة بسبب الحرب (العالمية
الأولى) ولكن الباهرة التي تغلبه تتعرض للفرق ، ولا يتفقه من هذا
الفرق إلا المصادفة ، ومع ذلك تمهله الشركة غريقاً مفقوداً ، ويسلم هو
نفسه خطاب الشركة بعد وصوله إلى مصر (القصة : ٢ في ١٠ يناير
١٩٣٩ ، والأعداد التالية) .

(ب) مقالات وترجمات

١ - الشيخ في وزارة المعارف

(حول فضل المدرسين المصميين) السطور : ٢٤٣ في ٢٣ يوليو ١٩٢٠
ص ٢ .

٢ - الأدب المصري في القرن التاسع عشر
(في ثلاث حلقات حول الشعر والنثر) المختطف : أبريل ١٩٢٦ ص
ص ٤٠١ - ٤٠٥ ، مايو ص ص ٥٤٠ - ٥٤٤ ، يونيو ص ص
٦٣٧ - ٦٤١ .

٣ - الأسلوب القصص

المترقة : مارس ١٩٣٢ ، ص ص ١٢٩٤ - ١٢٩٦ .

٤ - شعر شوقي

أبوللو : ديسمبر ١٩٣٢ ، ص ص ٤٢١ - ٤٢٤ .

٥ - كورن والتشيل في فرنسا

أبوللو : فبراير ١٩٣٣ ، ص ص ٦٧٢ - ٦٧٦ .

٦ - القصص في الأدب العربي

المختطف : فبراير ١٩٣٥ ، ص ص ١٤٥ - ١٤٨ .

٧ - ألف ليلة وليلة

المختطف : مارس ١٩٣٥ ، ص ص ٢٦٥ - ٢٧٠ .

٨ - باريس مدينة الفن والجمال

الحلال : نوفمبر ١٩٣٥ ، ص ص ١٤ - ١٦ (أعيد نشره عام
١٩٤٣ بمجلة مجلى) .

٩ - إلى نينون : قصيدة لألفريد دي موسي

الرسالة : ١٨٦ ، ٢٥ يناير ١٩٣٧ ، ص ١٤٢ .

١٠ - الحرب الحاضرة : التلحج الاجتماعية

الحلال : نوفمبر ١٩٣٩ ، ص ص ١١٦ - ١١٧ .

١١ - إلى القرية

(مقال اجتماعي حول زيارة الكتب لقرية مصرية) الثقافة ، ١٣٦
في ٥ أغسطس ١٩٤١ ، ص ص ٩ - ١١ .

١٢ - الأدب وأطواره في مصر خلال حسين عامنا (١٨٩٢ - ١٩٤٢)
ضمن كتاب خاص أصدرته مجلة الحلال سنة ١٩٤٢ بمناسبة مرور
نصف قرن عل صدورهما ، ص ص ٧٠ - ٧٢ .

١٣ - هل نشأت في التأليف المسرحي ؟

الحلال : مارس ١٩٤٣ ، ص ص ١٢ - ١٦ .

الحلال : مارس ١٩٤٥ ، ص ص ٦٤ - ٦٥ .

الكتاب أن ضيفاً تولى كتابة الفصول الخاصة بالمصور الأندلسية في الأدب العربي).

٣ - المنتخب من أدب العرب

مقرر السنوات من الأول إلى الرابعة الثانوية، في ٤ أجزاء، بالاشتراك مع الإسكندري وأمين والجارم، للطبعة الأميرية، القاهرة،

١٩٥١ (يضم نصوصاً من الشعر والنثر على مدار عصور الأدب العربي).

٤ - مصور: قصة طفل من مصر

رواية بالفرنسية، بالاشتراك مع فرانسوا بونجان، باريس، ١٩٢٤.

Mansour : Histoire d'un enfant du pays d'Egypte, par F.J. Bonjean et Ahmed Delf, F. Rieder, Paris, 1924.

٥ - مصور في الأزهر

رواية بالفرنسية، تكملة للرواية السابقة من الناحية الزمنية، بالاشتراك مع فرانسوا بونجان، باريس، ١٩٢٧.

Mansour à el Azhar, par F.J. Bonjean avec la Collaboration d'Ahmed Delf, Rieder, Paris, 1927.

(هـ) مقدمات لكتب الآخرين

- كلمة تشجيعية ألقاها بطليله زكي مبارك وكتابه «مدافع العشاق» وقد وضع مبارك الكلمة في صدر كتابه. «مدافع العشاق»، ص ١، القاهرة، ١٩٢٥.

- مقدمة كتاب «تاريخ أدب الشعب» لحسين مظلوم رياض ومصطفى محمد الصباح، مطبعة السعادة، القاهرة، ١٩٣٦.

١٤ - أدب العامة

الهلال : مارس ١٩٤٥، ص ص ٦٤ - ٦٥.

(ج) كتب

١ - مقدمة لدراسة بلاغة للعرب

مطبعة السفور، القاهرة، ١٩٢١، ١٨٧ ص.

٢ - بلاغة العرب في الأندلس

مطبعة مصر، القاهرة، ١٩٢٤، ٢٧٦ ص.

٣ - هوداس (ترجمة)

مترجمة للشاعر الفرنسي كورن، مطبعة الاعتدال، القاهرة، ١٩٣٧،

ص ١٠٢.

(د) كتب بالاشتراك

١ - المجلد في تاريخ الأدب العربي

مقرر السنة الثالثة الثانوية، بالاشتراك مع طه حسن وأحمد

الإسكندري وأحمد أمين وعلى الجارم وعبد العزيز البشري، مطبعة لجنة

التأليف، القاهرة، ١٩٢٩ (لم تذكر مقدمة الكتاب شيئاً عن نصيب

ضيف في التأليف، ولكن من الواضح أن الفصل القصير من الأدب

العربي في الأندلس من وضعه).

٢ - المجلد في تاريخ الأدب العربي

مقرر السنتين الرابعة والخامسة الثانويتين، بالاشتراك مع الإسكندري

وأحمد الجارم، مطبعة لجنة التأليف، القاهرة، ١٩٣٤ (جاء في مقدمة

(٥) يذكر بروجان - نقلاً عن «الكتب العربية» لتصير أن لضيف كتاباً

ب عنوان «النثر في عصور اللغة»، وأنه لم يعثر لهذا الكتاب على أثر -

انظر :

Bragman, Ibid, p. 357.

ولم نعر للكتاب على أثر أيضاً.



النزعة الجمالية الإنسانية

في نظرية محمد مندور النقدية^(١)

فلوق العُفْراني

تمهيد :

نبأ النقد الأدبي - وما يزال - منزلة مهمة في الثقافة العربية قديمها وحديثها . ويعتد محمد مندور^(٢) من أبرز وجوه النقد العربي في العصر الحديث . فلقد واكب طيلة الأربعينيات والخمسينيات وحتى بداية الستينيات أهم تيارات النقد الأدبي الحديث ، وأسهم إسهاما فعّالا في إرساء مفاهيم بعض هذه التيارات من خلال آثاره النقدية الغزيرة^(٣) . ودارس مندور ومؤرخ إنتاجه النقدي لا يد أن يقف عند مرحلتين أساسيتين لهذا الإنتاج ، مواكبتين لمرحلة فكره السياسي والاجتماعي ، مرحلة الأربعينيات ثم الخمسينيات والستينيات . فذلك أن مذهب مندور في النقد لم يتبلور من خلال دراساته الأدبية فحسب ، وإنما اشتركت مجاربه في الحياة في تكوين هذا المذهب ، فارتبط تطوره باتساع مجاربه في الثقافة والحياة . فأما المرحلة الأولى فهي المعروفة بالمرحلة الجمالية - الإنسانية ، وأما الثانية فهي التي أطلق عليها مندور نفسه مرحلة النقد « الإيديولوجي »^(٤) .

وسنقتصر في هذا المقال على دراسة المرحلة الأولى من نظرية مندور النقدية ، أي النزعة الجمالية - الإنسانية . فما العوامل الثقافية والأدبية التي أسهمت في تكوين هذه النزعة ؟ ثم خصائص نظرية مندور النقدية الجمالية - الإنسانية ؟

١ - عوامل تكوين مندور الثقافي والأدبي .

نساعدنا دراسة المؤثرات الثقافية المختلفة التي أثرت في مندور على فهم منطلقاته الفكرية ونظرياته الأدبية . وقد تلقى مندور تكوينه الأدبي الأول في الجامعة المصرية ، التي التحق بها في سنة ١٩٢٥ ، وهناك التقى بعديد الأدباء العرب الدكتور طه حسين ، وكان هذا اللقاء نقطة تحول في مجرى حياة مندور الأدبية والفكرية ، فطه حسين هو الذي وجه مندور إلى دراسة الآداب بعد أن كان هذا مقبلا على دراسة الحقوق . وليس هذا فحسب ، فطه حسين يعدّ المصدر الأول والأساسي لتكوين مندور الأدبي ، وهذا باعتراف ناقدنا نفسه^(٥) . والذي لا شك فيه - كما يؤكد غالي شكرى - أن الدكتور طه حسين « هو أول من صاغ التحول الحقيقي في نظرة

مندور للأدب والنقد عندما لفته إلى أهمية المناهج الغربية في دراسة الأدب وتذوقه ، وبخاصة المنهج الفرنسي ... ولعله سمع عن (سانت بوف Sainte Beuve) و(تين تين Taine) و(برونتيير Brunetiere) لأول مرة في محاضرات طه حسين^(٦) . ويمكن أن نعدّ المدة التي قضاها مندور في الجامعة المصرية (١٩٢٥ - ١٩٢٩) بمثابة المقدمة الثقافية التمهيدية الأولى في حياته .

أما التكوين الثانى والأساسي في رأينا فيعود الفضل فيه إلى إقامته الطويلة بفرنسا (١٩٣٠ - ١٩٣٩) ، ففي هذه السنوات تكوّن مندور تكوينا متينا ، عقليا وعاطفيا وإنسانيا ، واطلع عن قرب على الثقافة الغربية والفرنسية بخاصة ، وتغلغل في أسرار الحضارة الأوروبية . وشغف بالتراث اليوناني الذي كان طه حسين يشير به في

أ - « في الميزان الجديد » .

يعد هذا الكتاب أول أثر نقدي لمحمد مندور . وهو لا يحمل تاريخاً ولكن لا يعسر تحديد زمان كتابته ولو على سبيل التقريب ؛ فجلّ مقالاته حرّرت ما بين سنة ١٩٣٩ - ١٩٤٠ وسنة ١٩٤٤ . أما التاريخ الأول فيشير إلى سنة رجوعه من فرنسا ؛ وأما الثقل فيمثل علم تفرّغه للصحافة والنشاط السياسي ؛ فيكون الكتاب قد صدر حوالى سنة ١٩٤٣ - ١٩٤٤ . وقد أهدى مندور كتابه إلى أستاذه الدكتور طه حسين ، اعترافاً بفضل عليه . وتطرح معظم مقالات « في الميزان الجديد » مواضيع أدبية ونقدية ، مرتبطة ارتباطاً متيناً بمشاكل النخبة المثقفة المصرية ، وذات علاقة مباشرة بالمعارك الأدبية التي سادت الساحة الثقافية المصرية . ولقد أسهم مندور إسهاماً فعالاً في هذه المعارك بفضل ما اكتسبه من ثقافة أوروبية متينة ، وبما كان يعج بصدوره من عزم الشباب المثوّب . لقد كان مندور منذ عودته من أوروبا يفكر « في الطريقة التي نستطيع بها أن ندخل الأدب العربي المعاصر في تيار الأدب العالمية ، وذلك من حيث موضوعاته ووسائله ومناهج دراسته على السواء »^(١٢) . وعن هذه الرؤية صدرت مقالاته ، فكان منها ما هو الصّق بالجانب النظرى ؛ يشير فيها بأرائه الجديدة في الأدب والنقد ، ويناقش مجموعة من مثقفي مصر ونقادها ، كالأستاذة «خلف الله» ، و«العقاد» ، و«طه حسين» و«الحولى» و«سيد قطب» ؛ وكان منها ما هو أدخل في النقد التطبيقي الموضوعي ، مخافة الانزلاق في المناقشات العامة التي يصعب تحديدها في مجال الأدب^(١٣) ؛ فكان « في الميزان الجديد » سجلاً حافلاً بكل هذه المناقشات والآراء ، التي تكون - بشقيها النظرى والتطبيقي - منهجاً عاماً في النقد عند مندور .

ولقد بدأ مندور عمله النقدي بمراجعة ما أنجزه الجيل السابق عليه ؛ فهو بحكم انتهائه إلى جيل شاب - جيل الأربعينيات - سعى إلى تسلم المشعل من جيل الرّواد الليبراليين - جيل طه حسين والعقاد - فكان طبيعياً من جيل مندور أن يماسح أعمال الجيل السابق ويوقف من أعماله موقف التأمل والنقد . لقد حقق الجيل السابق ما استطاع تحقيقه ، « وهانحن بدورنا نسعى إلى أن نخطو الخطوة الأخيرة ليدخل الأدب المصري المعاصر والتفكير المصري المعاصر في التيار الإنساني العام »^(١٤) .

من هذا المنطلق ، وحل هدى هذه المراجعة النقدية ، نظر مندور في أحوال النقد الأدبي في مصر فوجده نقداً تغلب عليه الدعاية الرخيصة يقوم بها نقاد محترفون لا يقرأون ما يكتبون عنه فيها عدا العنوان وبعض الصفحات^(١٥) ، وأضحى النقد لا يخرج عن أمرين : إما : سباب وشتم ، أو إعلان رخيص . وأمام هذه الوضعية جاء مندور بـ « ميزانه الجديد » .

الجامعة المصرية . وإن انفتاح مندور على التراث اليوناني العظيم لبعث مصدراً أساسياً من مصادر جمالياته . ولعل أهم ما درسه مندور في فرنسا فقه اللغة وعلم الأصوات La phonétique ؛ فاطلع على كتابات عالم الأصوات الفرنسي الشهير « أنطوان ميه Antoine Meillet » ، ودرس نظريات الألسن الكبير « فرديناند دي سوسور Ferdinand de Saussure » ، فافتتن مندور بالصوتيات وأجرى بحثاً مفيداً حل الشعر العربي في معمل الصوتيات بباريس ، حيث درس وحلّل ثلاثة أبحر هي الطويل والبسيط والوافر^(١٦) . وسيكون لهذا كله أثر بعيد المدى على دراساته الأولى للشعر العربي . كذلك تأثر مندور بمنهج الدراسة الأدبية في السوربون ، وهو منهج يقوم على شرح النصوص ؛ « فحوّل كل نص كانت تتبلور دراسة الكاتب كله ، وأسلوبه الخاص ، ووجهة نظره في الحياة ، مع المقارنة بخصائص الكتاب الآخرين . وفي هذا ما يوجّه منهج النقد نفسه نحو الدقة والارتكاز على ما يشبه الحقائق المادية الملموسة المرتكزة في النص ذاته »^(١٧) .

وسوف يلتزم مندور بعد عودته من فرنسا بهذه المنهجية في نقد النصوص في محاولاته النقدية . ويعدّ « جوستاف لانسون Gustave Lanson »^(١٨) من أبرز مصادر تكوين مندور الأدبي . وقد اطلع على آرائه عن طريق أتباعه الذين كونوا ما يسمّى بالمدرسة اللانسونية Le lansonisme . ولا شك أنه تعرّف كتاباته النقدية والأدبية من خلال دروسه بالسوربون . وبما تجلّد الإشارة إليه أن « لانسون » هو أحد الرواد الأساسية في تكوين أستاذ مندور ، الدكتور طه حسين^(١٩) ؛ فيكون « لانسون » بذلك منبع المعرفة الأدبية والنقدية لكل من مندور وأستاذه . وإن بصفت لانسون ستكون واضحة جلية في كتابات مندور الأولى . وهكذا تعد المدة الجامعية الفرنسية بحق مرحلة التكوين الحقيقية ، التي عاد على أثرها مندور إلى بلاده متحمساً كأشد ما تكون الحماسة ، متزوّداً بمعالم ثقافة « إنسانية » . ونزعة « جمالية » . فما خصائص هذه النزعة الجمالية - الإنسانية في نظرية مندور النقدية ؟

٢ - النزعة الجمالية - الإنسانية في نظرية مندور النقدية .

فبل أن نحدد خصائص هذه النزعة ينبغي أن نعرف في إيجاز بإنتاج مندور النقدي الممثل لهذه النزعة ؛ فقد طفق مندور منذ عودته من فرنسا إلى مصر سنة ١٩٣٩ يشير بأرائه ، بنفسه في الحياة الثقافية وبحماسة الشباب المتدفق كتب مندور سلسلة من المقالات في مجلّتين كبيرتين في ذلك الوقت ، هما الثقافة و« الرسالة » ، ثم جمع هذه المقالات في كتابين هما « نماذج بشرية »^(٢٠) ، و« في الميزان الجديد » . أما الأول فيمثل تلك النظرة الإنسانية الأخلاقية ؛ إذ يعود فيه إلى روائع الأدب العالمي ليستقى منها نماذج الإنسانية ؛ وأما الثاني « في الميزان الجديد » فإنه يمثل خبر تمثيل مع كتابه الآخر « النقد المبهج عند العرب » نزعة مندور الجمالية - الإنسانية . فلتتوقف قليلاً عند هذين الأثرين :

ب - النقد المنهجي عند العرب .

هذا الكتاب هو في الأصل أطروحة مندرج لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب بعد عودته من فرنسا ، التي أهداها تحت إشراف أستاذه أحمد أمين ، وفرغ منها في العام نفسه الذي بدأها فيه ، أي في سنة ١٩٤٣ . والعنوان الأصلي لأطروحته هو « تيارات النقد العربي في القرن الرابع الهجري » . وليس عجبا أن يختار مندرج هذا الموضوع مادام قد قرّر أن يتخذ النقد مجالا لاختصاصه ونشاطه الأدبي والفكري . وقد كان ناقدنا يبحث في أعمال النقاد العرب القدامى عما ساء به « النقد المنهجي » . وقد ذهب إلى أن النقد لم يصبح منهجيا إلا في القرن الرابع الهجري مع الأمدى صاحب « الموازنة » ، والقاضي الجرجاني صاحب « الوساطة » . فالأمدى - على حسب مندرج - أكبر ناقد عرفه الأدب العربي ، ومنهجه منهج علمي سليم . أما وسائل نقده - مادام لكل منهج روح ووسائل - فهي المعرفة والدق ، وهما في الكثير من نقده يقوم على معان إنسانية ، وذوق دقيق ، وإدراك لتزعات النفوس^(١٦) . وأما القاضي أبو الحسن الجرجاني (٢٩٠ هـ - ٣٦٦ هـ) فهو ناقد إنسان ، ترجع مقاييس الجودة عنده إلى الخلو من الابتذال ، والبعد عن الصنعة والإغراب ، ثم التأثير في نفس السامع وهزها ، ولا يكون هذا إلا بما في الشعر من عناصر إنسانية^(١٧) . والخلاصة أن أساس النقد في كتابي الموازنة والوساطة هو الذوق المدرب المعلن ، ومقاييسهما مقاييس لغوية وشعرية وبيانية وإنسانية^(١٨) . وبعد هذين الناقلين يبقى عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١ هـ) الذي قاوم تيار اللفظية ، وقاوم شكلية قدامة بن جعفر (٢٧٥ هـ - ٣٣٧ هـ) وأبى هلال العسكري ، واهتدى إلى فلسفة لغوية وهي أصح وأحدث ما وصل إليه علم اللغة .

إن كتاب « النقد المنهجي عند العرب » إذا كان في ظاهره تاريخيا للنقد العربي ولتأرياته فإنه في باطنه قراءة جديدة للتراث النقدي بعين عينية إنسانية ذوقية ، استمدتها مندرج مما خلفته في نفسه ثقافته الفرنسية ، متمثلة على وجه الخصوص في نظريات كل من « لانسون » و« ميه »^(١٩) ، فنحن نتوصل بهذا الكتاب لإدراك الأسس التي قام عليها منهج مندرج النقدي وهو عميد قراءة التراث النقدي العربي .

ومن هذه الزاوية يتكامل كتابا مندرج « في الميزان الجديد » و« النقد المنهجي عند العرب » من حيث إنها شاهدان على نزعة مندرج الجمالية - الإنسانية . فلنبحث الآن في خصائص هذه النزعة ومعالها ولنبدأ أولا بمناهج الأدب .

ماهية الأدب :

ينطلق مندرج في تحليله لماهية الأدب من التمييز بينه وبين سواه من الكتابات الأخرى ، فيطرح جانباً كل ما ليس بأدب ؛ إذ الأدب « غير التفكير الفلسفي وغير التاريخ وغير النظريات الأخلاقية أو الاجتماعية أو السياسية »^(٢٠) ، وإنما هو - كما قال « لانسون » - « المؤلفات التي تكتب لكافة المثقفين وتثير لديهم بعض خصائص صياغتها صوراً خيالية أو انفعالات شعورية أو إحساسات فنية »^(٢١) . في هذا التعريف ما يكشف عن أهمية الصياغة من حيث إنها خاصية أساسية للأدب ؛ فالفرق بين نص تاريخي أو فلسفي ونص أدبي إنما يرجع أمره عند مندرج إلى الاختلاف في الأساليب . ونظراً لما للأسلوب من أهمية ، من حيث يقوم ليصلا في تمييز النص الأدبي عن غيره من النصوص ، فقد اهتم به مندرج واتخذ مدخلا لتحديد مفهوم الأدب ، فميز بين نوعين من الأساليب : الأسلوب العقل والأسلوب الفني . فأما الأسلوب العقل فيستخدم في العلم والتاريخ والفلسفة وما يمكن أن يدعى به أدب الفكرة ؛ إذ اللفظ في هذا الأسلوب لا يقصد منه غير العبارة عن المعنى^(٢٢) . لذا اقتصرت هذا الأسلوب بالذقة . أما الأسلوب الفني فيختلف عن العقل من جهة علاقة اللفظ بالمعنى ؛ إذ اللفظ في هذا الأسلوب لا يستخدم فقط للعبارة عن المعنى ، فهذا حده الأدنى ، وإنما يقصد لذاته ، إذ هو في نفسه خلق فني^(٢٣) ، فللعبارة الفنية وظيفتان : أولاهما أنها تعبر عن المعنى عبارة حسية ، لأنها تحمل صورة تدركها الحواس ؛ فهي « نصاغ من معطيات الحواس »^(٢٤) . وثانيتهما أن العبارة الأدبية « تربط بين عوالم الحس المختلفة فتحررنا عما اضطرننا إليه ضعف عقلا من تقاسيم مفتعلة وبذلك لأنه ليس من الصحيح أن كل حاسة من حواسنا قد ذهبت بطائفة من المدركات . ولا أدل على ذلك من أننا نستطيع أن ندرك الفجر وأن نحس بندهاء في نفوسنا بطرق شتى من حواسنا : عن طريق الأذن عندما نسمع لحنا موحيا ، وعن طريق البصر إذا ما رأينا أول أشعته رؤية مباشرة ، أو في لوحة فنّان^(٢٥) . وفي ضوء هاتين الوظيفتين يعرف مندرج الأدب قائلا :

الأدب « هو العبارة الفنية من موقف إنسان عبارة موحية »^(٢٦) . وإذا تأملنا في هذا التعريف لاحظنا أن حقيقة الأدب عند مندرج قائمة على عنصرين هما : العبارة الفنية ، وهذا ما يمثل عنصر الصياغة والتعبير الفني ، أي جانب الشكل من الأدب ؛ والموقف الإنساني أو التجربة البشرية ، أي ما يمثل جانب المضمون والمحتوى .

إن الصياغة في نظر مندرج هي قوام النص الأدبي . وهي ليست أمرا شكليا أو مجازات وتشبيهات تتعلق بظواهر الأشياء أو

هذا الأساس عرّف مندور النقد قائلا : « النقد هو فن دراسة النصوص الأدبية ، والتمييز بين الأساليب المختلفة . وهو لا يمكن أن يكون إلا موضعيا ، فهو إزاء كل لفظة يضع الإشكال ويحلّه . النقد وضع مستمر للمشاكل ، والصعوبة هي في رؤية هذه المشاكل . وهي متى وضعت وضع حلها لساعته » (٣١) .

في هذه الفقرة تلخص عملية النقد عند مندور ، فالنقد لا يخرج من كونه فنا يتناول فيه الناقد النصوص الأدبية بالدرس والتحليل . ومادام الأدب لا يعدو أن يكون « صياغة لحواف إنسان » (٣٢) فإن وظيفة النقد هي التمييز بين الأساليب المختلفة ، وذلك عن طريق تحليل خصائص صياغة كل نص أدبي ، والكشف عن عناصره الجمالية الفنية ؛ فهو في نهاية الأمر دراسة أسلوبية جمالية ، مدارها ذلك الكلام الفني الذي يشكل مادة النص الأدبي . وتقوم هذه الدراسة على وضع المشاكل وطرحها طرحا مستمرا ومتجددا ، نابعاً مما تزخر به الألفاظ من طاقة فنية . وتتلخص العملية النقدية في « التنبّه للمشاكل التضخيمية التي تثيرها اللفظة أو الجملة أو الفقرة في نص أدبي » (٣٣) إذ « لكل جملة أو بيت مشكلته التي يجب أن نعرف كيف نراها ونفهمها ونحكم فيها » (٣٤) . وهذا ما يدفع الناقد في رأى مندور إلى أن يجسّ نفسه في النص لا يفلت منه ؛ لأنه متعلق كل عملية نقدية . وهذا هو النقد الموضوعي . وقد تأثر فيه مندور بالمنهج الفرنسي في معالجة الأدب ، المعروف بشرح النصوص . وحل هذا النحو لهم مندور طيبة النقد الأدبي .

المنهج النقدي : النقد وعلاقته بالعلوم :

إذا كان النقد في جوهره - بحسب مندور - دراسة موضوعية للنص الأدبي وتنبّها مستمرا للمشكلات التي تثيرها الجملة أو اللفظة في النص ، فما المنهج الذي ينبغي أن يتخذه الناقد أداة يطرح عن طريقها إشكاليات النص ؟

لقد كان مندور واحيا كل الوعي بأهمية المنهج النقدي . وقد استأثرت هذه المسألة باهتمامه ، واحتلت جزءا بارزا من تفكيره ونظريته النقدية . وقد طرح مندور على نفسه بادئ ذي بدء جملة من التساؤلات المهمة ، تتلخص في : « هل هناك مجال لجعل النقد علما ؟ وهل فلك ممكن باستماتتنا بعلوم النفس والجهال والاجتماع ؟ » (٣٥) ، وإذا كان العلم « هو اكتشاف القوانين التي تفسر الظواهر الخاصة بكل جانب من الحياة والوجود فهل الأدب أحد تلك الجوانب ؟ » (٣٥) . ويتعبّر آخر يتساءل مندور : هل العلم قادر على تفسير الأدب ؟ وهل في استعمال مناهج العلوم ما يثرى فهمنا للأدب وبعمقه ؟ تلك كانت حيرة مندور . وهي حيرة دفعت إلى البحث عن المنهج الذي يصلح أن يعتمد الناقد في فهم الأدب . وفي هذا الإطار تنتزل تلك المعركة الأدبية الثرية التي دارت بين ناقدنا وأستاذ محمد خلف الله (٣٦) ، صاحب « من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده » (٣٧) . ومدار هذه المعركة هو علاقة الأدب بالعلم ، وخصوصا علم النفس : فالأستاذ

تستخدم لإيضاح المعنى أو تقويته ، بل أمر الخلق الفني في صميم حقيقته » (٣٨) ؛ فخصوصية الأدب في صياغته وأسلوبه ؛ لأن الأدب « طريقة من طرق العبارة عن النفس ، يعبر باللفظ كما يعبر المصور بالألوان والناحت بالأوضاع » (٣٩) . وهذا ما يجعل الأدب في نهاية المطاف « فنا لغويا » (٣٧) . وليس اهتمام مندور بهذا العنصر الشكل من باب اللفظية في رأينا ، وليس هو عودة إلى الاحتفال بالصنعة والتصنع ، وإنما هو إدراك عميق لجوهر الأدب ، نابع من إيمان مندور بجمال الصياغة والشكل (٣٨) . هذا من الشكل والصياغة ؛ أما المضمون والمحتوى فيحدده الجزء الثامن من تعريف مندور ، للأدب وهو قوله :

« موقف إنساني » ؛ فتأقدها يحرص على أن يكون الأدب في مضمونه متصلا بالنفس الإنسانية ، صادرا من الصدق والإخلاص والبساطة . وهذا هو معنى « المحس » ؛ وهو عنده صدق في الإحساس ، ودليل أصالة طبع ، خلافا للخطابة والطنطنة التي هي نتيج وأداء . وحل هذا الوجه تتحدد وظيفة الأدب بالمعنى الإنساني الذي ذهب إليه مندور ؛ فالأدب إنسان أولا لا يكون ؛ والأدب إنما يكتب لمساعد غيره على استكشاف نفسه . ونحن بعد ذلك لا نكتب لنسكب ما في نفوسنا في أنفس الغير ، وإنما لنعين كل نفس على الوعي بكونها ؛ إذ النفوس عامرة بكل حق وجمال » (٣٩) ؛ فموقف الأدبي منحاز إلى الإنساني . وهو ليس محايدا ولا يمكن أن يكون كذلك ؛ فقلب المبدع يحتل أحاسيس إنسانية ، ويفضلها بوجه أدبي نحو الأفاق الإنسانية الرحبة . هكذا نستخلص أن هورين أساسيين يستقطبان مفهوم مندور للأدب ؛ فأولها مادته المتمثلة في اللغة الفنية والصياغة الجميلة ، وتلك خصوصية النص الأدبي ؛ وثانيها ما تعبر عنه هذه الصياغة الجميلة من معان إنسانية عميقة ، منتزعة من صميم الحياة ، وفيها حس وألفة ومحبة .

ماهية النقد :

مفهوم النقد الأدبي .

يرجع مندور في فهمه لحقيقة النقد إلى الأصول نفسها التي اعتمدها في فهم حقيقة الأدب . وقد انطلق في تحديده لمفهوم النقد من قول « لانسون » : « إذا كان النص الأدبي يختلف عن الوثيقة التاريخية بما يثيره لدينا من استجابات فنية وعاطفية فإنه من الغرابة والتناقض أن ندل على الفارق في تعريف الأدب ثم لا نحسب له حسابا في المنهج » (٣٠) . إذا فمعنا في هذا الكلام تبين لنا العلاقة العيضية بين مفهوم مندور للأدب ومفهومه للنقد . فإذا كان النص الأدبي - كما ذكرنا آنفا - يتميز بجزئته الفنية وإلا استعمال إلى شيء آخر غير الأدب ، فلكذلك شأن النقد الأدبي ؛ هو أيضا يخضع لهذا المفهوم الفني . ويكون من التناقض الفصل بين خاصية الأدب من حيث هو فن والمنهج الذي يتخذ لتفسير الأدب ، أي النقد . وحل

تلك - في رأيه - «كارتة على الأدب»^(٤٧) ، لأن المعادلات العلمية وليست في الحقيقة إلا سراباً»^(٤٨) ، وإن «الاصطلاح العلمي عندما تنقله في الأدب لا يلقى غير ضوء كاذب ، بل قد يحدث أن يلقى ظلمة»^(٤٩) . إذن «فالنسب نستطيع أن نأخذ من العلوم ... هو روحها»^(٥٠) . وروح العلم غير قوانين العلم . لهذا يعتقد مندور أن الاستعانة بالعلوم «محنة» ، تستزل بالأدب ، «لأن معناه الانصراف عن الأدب وفهم الأدب ، والفرار إلى نظريات عامة لا فائدة منها لأحد»^(٥١) . وموضع الذاء في النقد الأدبي - بحسب مندور - أن بعض النقاد لا يرضون أنفسهم للنص الأدبي ، وإنما يحمل كل منهم فكرة مسبقة في مسألة من المسائل التي يثيرها ، في حين أن النص الأدبي المنشود هو أن يرضع الناقد للفن ، «وينزع منه مدلوله ، بدلا من أن يمل عليه رأياً»^(٥٢) . وانطلاقاً من هذا المبدأ يدعو مندور إلى «استقلال الأدب»^(٥٣) ، وإلى أن «يجس» الناقد نفسه في الأدب ؛ «أما الفرار إلى غيره فلا»^(٥٤) . ذلك بأن النص إنما يكتب شرعيته من ذاته ، لا بالاستعانة بالعلوم الأخرى ؛ إذ الأدب «لا يمكن أن نحدده ونوجهه ونحيه إلا بعناصره الداخلية ؛ عناصره الأدبية البحتة»^(٥٥) . فما المقصود بالعناصر الداخلية ؟ هذا ما بقودنا حتماً إلى دراسة المنهج النقدي البديل الذي يقترحه مندور وقد «أخفق العلم في إدراك حقائق الأشياء»^(٥٦) ، ووقفت قوانين علم النفس عاجزة .

المنهج اللغوي الدلوي - التأثري .

إن رفض مندور إقحام قوانين العلم على الأدب ، وعلى الأخص منها علم النفس ، حمله على أن يبحث عن مصادر أخرى لمنهجه النقدي . هذه المصادر وجدها مندور داخل الأدب نفسه لا خارجه . ومادام الأدب - كما بينا سابقاً - فن لغوي ، تنبأ فيه الكلمة مكانة مهمة ، وجب أن يكون منهج الدراسة الأدبية هو المنهج اللغوي ؛ إذ هو «المنهج الطبيعي في دراسة الأدب»^(٥٧) . وإذا يستمد هذا المنهج أسسه ومقوماته من اللغة فإن المعرفة التي ينبغي أن تتوافر للناقد «ليست معرفة نظرية بل معرفة لغوية وفنية ، تكتسب بالدربة ، ودراسة علوم اللغة ، لا بدراسة المنطق والسيكولوجيا والجمال وما إليها»^(٥٨) . وهذه المعرفة اللغوية موجودة في النقد العربي القديم ، ذلك الذي يصفه مندور بـ «النقد الفني» ، وهو الذي ينظر في النصوص ويحكم فيها من حيث الجودة الفنية وعدمها»^(٥٩) . وهكذا يستمد مندور خصائص منهجه بالعودة إلى النقد العربي القديم . فكيف تعامل ناقدنا مع التراث النقدي ؟ وكيف قرأه حتى يبنى من خلاله منهجه النقدي اللغوي ؟

إن جهد مندور في إعادة قراءة تراثنا النقدي ليس بمنفصل عن بعض الجهود السابقة عليه ، التي قامت على كواهل رؤود النهضة الأدبية في مصر»^(٦٠) ، مثل أحمد ضيف في كتابه «مقدمة لدراسة

خلف الله يعتقد أن علاقة الأدب بالمعرفة وطيدة عبر التاريخ ؛ وإذا كان الأدب قد اتصل بالفلسفة قديماً فهو متصل في عصرنا الحاضر بالعلم ؛ فـ «تيارات العلم تحتك بالأدب»^(٦١) ، «ولمهما» «دراسات النفس ، أو السلوك الإنساني في أوسع معانيه»^(٦٢) ؛ فهذه وثيقة الصلة بالأدب . ولا غرو في ذلك ؛ «ليس الأدب من أروع ما تنتج نفس الإنسان ؟ ليس وليد الشخصية الإنسانية ؟ ليس المعبر عما تتطوى عليه النفس من شعور وإحساس ؟»^(٦٣) . ويستشهد الأستاذ خلف الله - مدعياً رأيه - بقول عالم النفس السويسري «يوجن Yung» : «من الظاهر أن علم النفس ... يمكن أن يستفاد منه في دراسة الأدب ؛ فإن النفس الإنسانية هي الرّحم الذي تولدت منه كل العلوم والفنون ؛ فلنا أن نتطر من البحث السيكلوجي أن يشرح لنا تكوين العمل الفني من ناحية ، ومن ناحية أخرى أن يشرح لنا العوامل التي تجعل من الشخص مبداً فنياً»^(٦٤) . وهكذا فإن منهج خلف الله قائم على تطبيق نتائج علم النفس على الأدب . أما مندور فيقف من هذا المنهج موقفاً معارضاً ، لما في هذا التطبيق من «إغراء المذهب ، وإفساد الفكرة لحقائق النفوس»^(٦٥) ، ويذهب إلى أن الإنتاج الأدبي لا يفسره علم النفس ؛ فهذا العلم «لا يسمى إلا إلى إدراك القوانين النفسية العامة ، التي قد تفسر حياة الأفراد العاديين إذا صح أن هؤلاء ، يتشابهون»^(٦٦) . وغالط الأدب لا يرضون لتحليل النفس ، ولا ينجح علم النفس في دراسة شخصياتهم ؛ لأن نفوسهم «نفوس أصيلة ، بكل نفس منها حقائق ؛ فكيف نريد أن نطبق عليهم قوانين علم النفس العامة ؟»^(٦٧) ، ولأن النفوس - في رأى مندور - وحدات غير متشابهة في خصائصها المميزة»^(٦٨) . لذلك رفض مندور محاولة تطبيق علم النفس على الأدب ، ووقف هذا الموقف المعارض من محاولة الأستاذ خلف الله ، ومن محاولات أخرى نهجت المنهج نفسه»^(٦٩) .

بيد أن محمد مندور لم يقتصر على مهاجمة تطبيق علم النفس على الأدب ؛ فما هذا الموقف إلا جزء من موقف أشمل ، تجاوز علم النفس إلى غيره من العلوم . وآية ذلك نقده الشديد لمحاولات الناقدين المعروفين «تين Taine» (١٨٢٨ - ١٨٩٣) و«برونتيير Brunetiere» (١٨٤٩ - ١٩٠٧) فقد عارضهما محارضة شديدة ، وفند آراءهما ، وحكم على منهجهما النقدي بالإخفاق وعدم الجدوى ، بل بالفساد أحياناً - على حد عبارته . وإزاء هذا الموقف سمى مندور إلى أن يدفع عن نفسه تهمة العداء للعلوم ، فبرأ نفسه من الذممة إلى إهمال أبحاث علم النفس والجمال ؛ فهو لا يجارها في حد ذاتها ، لأنها - بلا ريب - «تفتح آفاقاً للتفكير ، وقد تزيدنا بالإنسان معرفة»^(٧٠) ، وإنما جوهر القضية عنده أن هذه العلوم «غير الأدب»^(٧١) . وعليه فاقحامها في دراسة الأدب لا يجدد من مناهج دراسته . وقد لاحظ مندور أن بعض النقاد إنما أقحموا العلوم في النقد الأدبي وأملوا في إكسابه ثبات المعرفة العلمية»^(٧٢) ، ولكنه يرد عليهم محتجاً بآراء أستاذه «لانسون» ؛ «فما نستطيع أن نأخذ من العلوم ليس معادلاتها وأرقامها وقوانينها ،

كونه ينطلق من النص الأدبي ولا يفر منه إلى غيره . وحل الناقد الذي يتبنى المنهج اللغوي أن يعتمد على ما تبرح به الكلمة الفنية من خصائص جمالية ترتبط بالعمل الفني . وإنما سبيلنا إلى فهم اللغة هو معايشة النصوص الأدبية معايشة طويلة ، والتمرس بها ، إذ اللغة تعرف بالإحساس والنوع . وهكذا فللمنهج اللغوي عند مندور هو ذلك الذي « يتبدى » بالنظر اللغوي ليتبين إلى النوق الأدبي الذي هو لا شك متحكم في كل ما يمت إلى الأدب بصلة ، سواء في ذلك أردنا أم لم نرد » (٧٢) ، فمعاملة الناقد للنص الأدبي في نظر مندور هي معاملة متلوق يعرض صفحة قلبه ليتلقى ما في النص ، وموقفه إزاء العمل الفني موقف حسي attitude intuitive ، حيث يكون رائد الناقد ليس الاستدلال والبرهنة والبحث العقل - كما هو الحال مثلا في العلم - وإنما رائده الحدس والعيان المباشر ، وشيء من السذاجة أو ما يسميه الجرجاني بـ « الإحساس الروحاني » .

ولكن هل النوق عملية ذاتية بحث ، أم له مرجع يرجع إليه ؟ يقول مندور موضحا : « إن النوق ليس معناه ذلك الشيء العام المبهم التحكمي ، بل هو ملكة ، إن يكن مرعفا ككل شيء في نفوسنا إلى أصالة الطبع ، إلا أنها تنمو وتضيق بالمران » (٧٣) . فلا بد إذن للنوق من شروط حتى يصبح أداة صالحة للنقد ، إذ هو ليس فوقا فطريا غير معتل ، وإنما هو « فوق أدبي » ، حيث يلتبس الناقد لاستحضائه واستهجانه حلا وأسبابا ، فيعيد بجملة من الشروط تنحو في مجموعها إلى أن يكون النوق المستخدم « ذوقا مدريا ، وأن نأخذ بالناقشة والتعليل » (٧٤) . وعليه فلا ينبغي أن يظل النقد النوقي « إحساسا خالصا » ، بل عليه أن يتخطى هذه المرحلة ليصبح « معرفة » (٧٥) .

وهكذا فإن دراسة الأدب ونقده عند مندور تعتمد النوق والمعرفة معا . ومن هنا تتجلى العلاقة العضوية بين النوق الأدبي والمعرفة اللغوية ، فالناقد الحق هو الذي « يحس اللغة » (٧٦) ، ويدرك المفارقات الدقيقة التي يحويها كل معنى من المعاني بحسب تنوع الصيغ اللغوية ، ففي الألفاظ « قيمة ذاتية إيجابية من حيث ما يوحي به جرس حروفها من إحساس يعزز المعنى المعبر عنه » (٧٧) . ود للغات وسائل كثيرة تحتال بها على تلوين أفكارنا فلك التلوين الذي لا تحمله ، ولا يمكن أن تحمله ، مفردات اللغة ، وإنما تلحقه بها بفضل التنظيم في الكلام ، وبحيل بلاغية في الكتابة » (٧٨) ، فمن اللازم أن يستغل الناقد هذه الحقائق اللغوية ليوضح على أساسها « ما يتبدى إليه الشعراء والكتاب بفرائضهم الصادقة عندما يؤثرون لفظا على لفظ ، وفقا للمعنى الذي يريدون العبارة عنه » (٧٩) .

هكذا يلتقي النوق الأدبي بالمنهج اللغوي الفيلولوجي ، فمن الحبث في رأي مندور « أن ندعو النقاد إلى أن يكونوا علماء فيتجربوا من كل فوق شخصي ، وذلك لأنه ليس في الأدب قواعد عامة نستطيع أن نطبقها آليا . . وإنما هنالك فوق هو أساس كل نقد أدبي وهنالك خبرة بالشعر ومعرفة بالأدب وباللغة نحاول أن نمزج بها أنفوانا وتعللها كلها وجدنا إلى ذلك سبيلا » (٧٩) . ونستخلص من

بلاغة العرب » ، وأمين الخولي في بحثه في « البلاغة العربية وأثر الفلسفة فيها » (٨٠) ، وطه حسين في بحثه في « البيان العربي من الجاحظ إلى عبد القاهر » (٨١) . وقد تميزت مواجهة مندور للتراث النقدي بمحاولة تطبيق أصول الثقافة الأوروبية التي تشجع بها حل التراث النقدي تطبيقا « يكشف أصالة التراث الأدبي بوجه عام » (٨٢) ، ويعزز ما في التراث النقدي بوجه خاص من كنوز « نستطيع إذا عدنا إليها وتناولناها بعقولنا المثقفة ثقافة أوروبية حديثة أن نستخرج منها الكثير من الحقائق التي لا تزال قائمة حتى اليوم » (٨٣) .

لقد تعلم مندور من « لانسون » أهمية الكشف عن الخصائص المميزة لصياغة العمل الأدبي ، وتعلم من « فريدناث دي سوسور » « أن اللغة ليست مجموعة من الألفاظ بل مجموعة من العلاقات » ، فالتقى كل من « لانسون » و « دي سوسور » في ذهن مندور ، ووجهاه إلى فهم الأدب فيها لغويا ، ومكتناه من اكتشاف تراء النقد الأدبي القديم متمثلا في شخص عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١ هـ) ، وقد أعجب به مندور إعجابا كبيرا وعنه مفكرا عظيم الخطر (٨٤) ، اهتمنى في العلوم اللغوية إلى مذهب « يشهد لصاحبه بصيرية لغوية منقطعة النظير » (٨٥) . ويستند هذا المذهب على نظرية في اللغة يرى مندور أنها تماشى ما وصل إليه علم اللسان الحديث من آراء (٨٦) . ولا يخفى مندور أن ما يمتنه من هذا المذهب هو « طريقة استخدامه كأساس لمنهج لغوي فيلولوجي في نقد النصوص » (٨٧) .

ولعل مندور - كما لاحظ الأستاذ عبد القادر المهيري - « أول من لفت النظر إلى الأسس اللغوية لمنهج الجرجاني » (٨٨) . فما هذه الأسس ؟ يرى مندور أن منطلق الجرجاني ونقطة الارتكاز في منهجه هي أنه يقرر ما يقرره علماء اللغة اليوم من « أن اللغة ليست مجموعة من الألفاظ بل مجموعة من العلاقات système des rapports » (٨٩) . وعلى هذا الأساس بنى الجرجاني كل تفكيره اللغوي وقد استضاء مندور في دراسة الجرجاني ، أو بعثه بمشا جديدا ، بالناهج الأسنسية المعاصرة ، فربط بينه وبين مدرسة « دي سوسور » و « ميه » . وقد توقف مندور طويلا عند نظرية النظم عند الجرجاني وأولاهها أهمية كبيرة ، إذ العبارة عند الجرجاني ليست باللفظ في ذاته ، وإنما هي بالنظم ، فمقياس النقد عند الجرجاني « هو نظم الكلام » لأن هذا النظم هو الذي يقيم الروابط بين الأشياء ، تلك الروابط التي لم توضع اللغات إلا للعبارة عنها (٩٠) . ويلاحظ مندور في آراء الجرجاني بدت له كما لو كانت ترجع إلى « مفارقات في المعاني » (٩١) ، أي تلك الفروق الدقيقة التي تكون بين استخدام لغوي وآخر . وهكذا فإن سر الجودة والرداءة في أي عمل أدبي « متعلق بخصائص في النظم » (٩٢) .

ويستخلص مندور من كل ذلك أن « منهج عبد القاهر هو المنهج المعاصر اليوم في العالم الغربي » (٩٣) . ويضيف : « والمنهج اللغوي (الفيلولوجي) هو أكثر المناهج خصوصية » . وتكمن خصوصية في

يتلقى مندور القصائد بقلبه ووجدانه قبل أن يشرع في تحليلها وبيان خصائص جمالها . يقول مثلاً معلقاً على مقطع من «

«أخى» لنعيمة «أنصت إلى كل هذه الكلمات . أنصت إليه واستشعر جلالها ؛ استشعره بقلبك ، ثم تصوّر الصورة وما فيها من جمال التصوّف ورهبة الدّين ونبل الخشوع الصامت الدّامس» (٨٧) .

ويبلغ التجاوب بمندور أقصاه فتتمزج نفس مندور بمعاني القصيد لتؤلف كلا واحداً . «هذه المقطوعة الأخيرة التي بلغت غلبة الألم ، ولكنى لست أدرى هل توحى إلى القارئ به بما توحى إلى من ألم أم لا ؟ إن أحسنّ فيها إثارة لمعنى ، وتحريكاً لمعان العزّة في نفسى ...

في هذه النغمات ما يلهب وطنيتي بل إنسانيتي» (٨٨) . هكذا يتذوق مندور الشعر ويحس في داخله بجماله وروحه . وهو لا يبحث إلا

عن أمر واحد يشبع إحساسه الباطنى ، ألا وهو «الصدى الإنسانى» . ذلك بأن حقيقة الشعر عنده ليست في أن يهذى بفحولة

العبارة وجذّة المعانى وإشراق الديباجة ، وإنما في بساطة التصوير ، والقرب من الحياة ، وفي العبارات الساذجة ولكن كم لها من النفس من أثر» (٨٩) ، ففى اختيار نعيمة لكلمة «أخى» ما يشعرك أنك شريكه في الإنسانية ، وأنت قريب منه وهو قريب منك» (٩٠) .

وبعد فإن الشعر المهجرى هو الشعر المهروس الإنسانى الذى نهىز لنفائته ولمعانيه الإنسانية التى تمسنا جميعاً . وبفضل هذا الربط بين الشعر والحياة تمكّن مندور من تأكيد التوازن المفقود بين الذات الشاعرة وموضوعها ، «فحدّ بذلك من فعالية الذات ، وواجه ما انزلت إليه من «طرشّة» عاطفية تجلّت في منوعة الانفعالات وما صاحبها من ضعف وبأس ونجيب» (٩١) .

الشعر صياغة فنية .

الشعر ليس معانٍ فحسب ، وإنما هو صنعة . يقول مندور «وأنا لا أؤمن بشيء اسمه الإلهام والوحى والمبرية .. أنا أعرف التّظيف وإبداع الصنّاعة ونقد ما يكتب والجهد وطول المران» (٩٢) . والصنعة هى سيطرة الشاعر على مجاربه وتمكنه من وسائله التعبيرية . وعلى هذا الأساس ركز مندور اهتمامه على الصياغة إلى درجة التطرف أحياناً ؛ فالقصيدة إنما هى علاقات لغوية تصوغ تجربة متميّزة . وتتم هذه الصياغة بتشكيل معطيات الحس تشكيلاً جديداً ؛ لأن الشعر ينطوى على خاصية حسية .

ولا يعنى ذلك أنه من قبيل النسخ الألى للمدركات ، وإنما يقوم الشعر على الربط الجديد بين عوالم الحس المختلفة ، فتتلاقى هذه العوالم في النفس . وهذا معنى الخلق المعنى (٩٣) . إن هذه الخاصية الحسية من صميم الخلق الأدبى ، وهى التى تصل الفن دائماً باللموس والعين ؛ أما الفكر المجرد فهو تقيض الشعر . وفى هذا تكمن نقطة الضعف في شعر على محمود طه وشعر العقاد ؛ لأن كل شعر يصدر عن الفكر المجرد «يجىء بارداً ميتاً . وأذا أراد الشاعر أن يفكر فليفكر بأسلوب الشعر وصوره وإيقاعه . والصورة الشعرية عند مندور ليست وسيلة للزينة ؛ «لأن الموقف الشعرى لا يتصل عن صياغته . والصورة هى أمر الخلق الشعرى في صميم حقيقته» (٩٤) . ومن ثمة تكتسب اللغة أهميتها البالغة في التعبير عن

كل ما سبق إقراراً مندور بالتزعة التأثرية L'impressionisme في المنهج النقدي ؛ فهو يؤكد - نقلاً عن أستاذه «لانسون» - أن العنصر الشخصى الذى نحاول تنحيته سيتسلّل في خبث إلى أعمالنا ، ويعمل غير خاضع لقاعدة» (٩٥) . ولذا فالتأثرية هى والمنهج الوحيد الذى يمكننا من الإحساس بقوة المؤلفات وجمالها» (٩٦) .

ونتقل الآن - بعد أن وضعنا الأساس الذى يقوم عليها المنهج النقدي عند مندور - إلى بعض الجوانب التطبيقية من هذا المنهج النقدي .

الجانب التطبيقي من نقد مندور : نقد الشعر .

تناول مندور في نقده القصيدة (٩٦) والمسرحية (٩٧) والشعر (٩٨) . وقد رأينا أن نقصر هنا على نقد الشعر ، متخلين إياه تمهيداً للنقد التطبيقي عند مندور . وبعد ناقدنا من الدراميين القلائل الذين اهتموا بنقد الشعر وتحليله (٩٩) . وهو في تناوله للشعر ينطلق من عنصرى الأدب الأساسيين ، المكوّنين لحقيقته وطبيعته ، وهما التجربة الإنسانية والصياغة الفنية .

أ. علاقة الشعر بالحياة : الشعر «المهروس» .

لا يكون الشعر شعراً عند مندور إلا إذا استمدّ مادته من الحياة . ولهذا كان الشعر لا يبرز النفس إلا عندما يلتحم بالحياة . وهى مندور يربط الشعر بالحياة الإنسانية دفعه إلى الدعوة إلى «الهمس» في الأدب بعمامة والشعر بخاصة . ومفهوم الهمس من المفاهيم التى أطلّ مندور النظر فيها حتى أصبح المفهوم الأساسى للشعر عنده . وقد اقتبس هذه الكلمة من العبارة الفرنسية «à me-voix» . ويعترف مندور بأن معنى الهمس ليس واضحاً في ذهنه ثمّ الوضوح ؛ «لأنه في الحق إحساس أكثر منه معنى» (١٠٠) ، وأن كل ما يقدر عليه هو أن «يوحى» للقارئ بهذا الإحساس الذى يقترن بالصدق والقلب . وأهم ما يميز الشعر المهروس عن غيره إنسانيته وعمقه وبساطته في آن واحد . ومن الخطأ الفادح حساب الهمس في الشعر ضعفاً ؛ «فالشاعر القوى هو الذى يهمس فنحن صوته خارجاً من أحياق نفسه في نغمات حارة» (١٠١) . وهو ليس أرتجالاً «فيتنقى الطبع في غير جهد ولا إحكام صنعة ، وإنما هو إحساس بتأثير عناصر اللغة ، واستخدام عناصر تلك اللغة في تحريك النفوس وشفائها بما تجده» (١٠٢) . ولا يقتصر الشعر المهروس على لشاعر الشخصية ، بل هو إنسان رحب ؛ «فالأديب الإنسانى يجذّلك عن أى شيء فيثير فؤادك ولو كان موضوع حديثه ملاسبات لا تمت إليك سبب» (١٠٣) .

هذه المعانى الإنسانية لم يظفر بها مندور إلا في الشعر المهجرى الذى عدّه الشعر المهروس بحق . فكيف تميزت طريقة مندور في درس هذا الشعر وتحليله ؟

ذلك ساعده ومكنه من تحقيق هذه المنهجية في دراسة الشعر العربي .

ملاحظة :

لقد كان محمد مندور من النقاد العرب القلائل ، الذين اعتنوا اعتناء شديداً بتنظير النقد الأدبي . فعندما رجع مندور من فرنسا وجد النقد قد استكان إلى المجاملات الشخصية والمديح والروح المدلونة فكانت صحيحة مندور ، وأن به « ميزانه الجديد » ليقوم الأعمال الأدبية تقويماً جديداً . وكان هذا الميزان يستمد أصوله من المدرسة الفرنسية ، وما خلفته في نفسه قراءاته للأدب اليوناني واللاتيني والفرنسية خلال سنوات الدراسة التسع في باريس . وهكذا أخذ يشر بالقيم الجمالية - اللغوية في الأدب بعامة والشعر بخاصة .

والنقاد الذي يبحث عن القيم الجمالية لابد أن يكون في رأي مندور ناقداً تأثرياً ، يعتمد في نقله على الذوق وعلى الانطباعات التي تخلفها الأعمال الأدبية على صفحات روحه . وفي ضوء هذا المذهب التأثري قرأ مندور التراث النقدي ، ففضل من النقاد العرب القدامى من استخدم الذوق المعلل المستنير . ومن هذا المذهب أيضاً درس عدداً من الشعراء والأدباء ، ففضل ما ساءه الشعر المغموس عند المهجريين على الشعر المخططن التقليدي . وبهذا تتضح أبرز صفة في مندور : وضوح النزعة الإنسانية المتمثلة في الإيمان بالخير والعدل والجمال ، وبكل الفضائل الإنسانية .

وقد واجه مندور معضلة المنهج النقدي ، فأكد أن للنقد الأدبي منهجه الخاص به ، النابع من طبيعته الذاتية . فلما كان الأدب أساساً فناً لغوياً فمنهجه هو المنهج اللغوي ، إذ اللغة في الأدب خلق فني وليست مجرد وعاء يحمل أفكاراً . وقد مكنته هذا من الاهتمام بشأن الصياغة والأسلوب ، فكان في رأينا من النقاد العرب الأوائل الذين سعوا إلى تأصيل الدراسة الأسلوبية للنص الأدبي . وتبقى محاولته - على محدوديتها بالمقارنة بما بلغه علم الأسلوبية في وقتنا الحاضر - رائدة .

عل أن عيب مندور أنه خالي أحياناً في نظريته الجمالية ، حتى غرق في مثالية متطرفة ، فقطع الفن عن أواصره التاريخية الاجتماعية ، وجعله خالصاً ، وغفل عن الحقيقة التاريخية والسباق الاجتماعي لتلك الأصول الجمالية .

المعنى ونهسيم الصور حل حسب مستويات ثلاثة : مستوى الدلالة ، ومستوى التركيب النحوي ، والمستوى الصوتي . وعلى أساس هذه المستويات حلل مندور الشعر ودرسه . ولقد خصص المستوى الصوتي بأوفر حظ ، لأهمية الموسيقى في الشعر .

المستوى الدلالي يتضح في أهمية المجاز وثره الدلالة وتعدد الإيحاء^(٩٥) . أما المستوى التركيبي النحوي فيتجل فيما يسميه مندور بـ « كسر البناء Rupture de syntaxe » ، وهو الخروج عن النسق العادي للغة ، إذ الأسلوب ليس هندسة وتخطيطاً واتساقاً ، بل تكسير للاتساق والنظام . وكسر البناء مظهر من مظاهر سحر الشاعر لصياغة موقفه الخاص .

ويتجل المستوى الثالث من الصياغة الشعرية في الإيقاع الشعري من وزن وتقنية وتنسيق داخل بين المقاطع في الأبيات^(٩٦) . ويقوم مندور بين الوزن والموضوع علاقة ، إذ الوزن ليس مجرد قالب تصب فيه التجربة . وكل تجربة شعرية تفرض وزماً لها . وهذا سر إغراق حل محمود طه ، إذ لاحظ مندور تناقضاً بين موضوعه من صعود النفس إلى مستقرها الأول ، حيث عالم الخير والحق والجمال ، ووزن المتقارب ، « فمضى كان المتقارب من الغنى والجلال والفخامة يل طول النفس ، بحيث يتسع لفكرة أفلاطونية »^(٩٧) . وكذلك الأمر عند العقاد ، الذي اختار « الرمل » لطرق موضوع يشبه الملحمة ويمكئ عن الشيطان وسقوطه^(٩٨) . وبهذا المعنى يصبح لعنصر الموسيقى وزن عظيم . وإذا كان الكتاب يتمايزون بطرق صباهتهم فإن « أدق ما يكون ذلك التمايز في موسيقى كل منهم . والذي لاشك فيه أن لكل نفس موسيقها الداخلية ، وأن الأسلوب هو مرآة تلك الموسيقى ، وأن الكاتب الأصل العميق هو من تحس بموسيقها دون أن تستطيع إدراكها »^(٩٩) . وهكذا تصبح القصيدة في النهاية وحدة موسيقية نفسية : نفس مرسل ، وموسيقى متصلة ، فالمقطوعة وحدة تمهد لحاكتها . وفي هذا ما يشيع النفس^(٩٩) . وتتجل الوحدة الموسيقية النفسية من خلال « الكم » و« الإيقاع »^(١٠٠) .

وهكذا يتضح كيف أن المنهج اللغوي الذوقي قاد مندور إلى أن يتعامل مع القصيدة من حيث هي علاقات لغوية ذات تركيب متميز . ومن البين أن استيعاب مندور لحقائق علم اللغة الحديث ، بالإضافة إلى تجاربه العملية - الصوتية التي قام بها في باريس ، كل



- (١) هذا المقال تلخيص مركّز مع تصرف يقتضيه المقام للقسم الأول من بحث جامعي كنّا أعدناه بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بالجامعة التونسية تحت إشراف الأستاذ توفيق بكار .
- (٢) ولد محمد مندور في قرية من قرى مصر بكفر مندور سنة ١٩٠٧ . تعلم في الكتاب ، وفي الخامسة من عمره دخل المدرسة الابتدائية . وفي سنة ١٩٢١ التحق بالثانوية فحصل على البكالوريا سنة ١٩٢٥ ثم دخل الجامعة المصرية ، ودرس الأدب والحقوق ، وكان من أبرز أساتذته طه حسين . ونال الإجازة في الأدب سنة ١٩٢٩ ، وفي الحقوق سنة ١٩٣٠ ، ثم تولاه طه حسين في بعثة إلى فرنسا ، لبى هناك مدة طويلة من ١٩٣٠ إلى ١٩٣٩ ، ثم عاد إلى مصر ونتيجة لبعض العراقيل استقال من الجامعة ، وعمل في المجال الثقافي ، وكلف مجلة من الكتب . ثم بدأ من سنة ١٩٤٤ إلى ١٩٥٢ انغمس مندور في الحياة السياسية والحزبية ، ودخل السجن مع الكتاب والمفكرين الديمقراطيين . وإثر ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ يعود إلى الساحة الثقافية ويضرب للتدريس والتأليف ، ويتولى مناصب ثقافية مهمة ، إلى أن غرق الحياة مساء ١٩ مايو سنة ١٩٦٥ .
- حول حياته وتكوينه الثقافي يمكن الرجوع إلى :
- أولا : شيخ النقد يتحدث ، وهو حديث أجراه فؤاد حوّار مع محمد مندور ، ونشره في مجلة «المجلة» في جزأين :
- (أ) المجلة ، السنة الثامنة عشرة عدد ٩٦ ، ديسمبر ١٩٦٤ ص ٤٤-٥٢ .
- (ب) المجلة ، السنة التاسعة عشرة ، عدد ٩٨ ، فبراير ١٩٦٥ ص ٥٨-٧١ .
- ثانيا : لويس عوض : الثورة والأدب في مصر ١٩٧١ . وقد خصص عوض فصلين عن مندور هما :
- (أ) وداعاً ، ص ٨-٢١ .
- (ب) الإصلاح الكبير ص ٢٢-٣٥ .
- ثالثاً : رجاء النقاش : أمياد معاصرون - كتاب الهلال ، عدد ٢٤١ فبراير ١٩٧١ عن مندور فصل «محمد مندور من الإنسانية إلى اليسارية» ص ٩٩-١٣٤ .
- رابعاً : هنري رياضي : محمد مندور رائد الأدب الاشتراكي - دار الثقافة ، بيروت ، ومكتبة النهضة السودانية ، الخرطوم ط ٢ (١٩٦٧) ص ٧-١٦ .
- (٣) بلغت آثار مندور النقدية والأدبية حوالي عشرين كتاباً ، بقطع النظر عن بقية مؤلفاته من مترجمات وغيرها .
- (٤) انظر: محمد مندور : النقد والنقد المعاصرون - مكتبة نهضة مصر (د . ت . د) فصل : المبعج الإيديولوجي في النقد ص ٢٢٨-٢٣٨ .
- ولد دوسنا هاتين المرحلتين في رسالتنا للمشار إليها أهلاء ، وهي بعنوان «تطور النظرية النقدية عند محمد مندور» ، مرفوعة .
- (٥) انظر محمد مندور في الميزان الجديد ، دار نهضة مصر ، القاهرة ١٩٧٣ الإهداء .
- (٦) غالي شكرى : ثورة الفكر في أدبنا الحديث مصر ١٩٦٥ ، الفصل الخاص بمندور تحت عنوان : ثورة مندور في نقدنا الحديث ، ص ٢٥٨ .
- (٧) انظر: في الميزان الجديد ، فصل «أوزان الشعر العربي» ، ص ٢٣٨ .
- (٨) المجلة عدد ٩٦ ص ٤٨-٤٩ .
- (٩) لانسون (جوستاف) ١٨٥٧-١٩٣٤ أستاذ وناقد من كبار النقاد الجامعيين الفرنسيين . تخرج من دار المعلمين العليا بفرنسا ، وبعد حصوله على الدكتوراه سنة ١٨٨٨ أصبح أستاذاً بالسوريون ودار المعلمين العليا ، التي تولى إدارتها فيما بعد إلى سنة ١٩٢٧ . ألف كثيراً من الكتب ، واشتهر بمؤلفه الضخم عن تاريخ الأدب الفرنسي منذ نشأته إلى القرن العشرين ، إلى جانب بحوث منفردة عن طائفة من أشهر كتاب فرنسا .
- (١٠) يجعل هذا الأثر في كتاب طه حسين «في الأدب الجليل» . انظر المقدمة ص ٧-٥٩ من طبعة دار المعارف بمصر سنة ١٩٦٩ .
- (١١) صدر هذا الكتاب سنة ١٩٤٤ . انظر المقدمة التعليمية بقلم ملك عبد العزيز (زوجة مندور) .
- (١٢) في الميزان الجديد ص ٤ .
- (١٣) المرجع نفسه ص ٥ .
- (١٤) المرجع نفسه ص ١٢ .
- (١٥) المرجع نفسه ص ٩ .
- (١٦) النقد المبعج عند العرب - دار نهضة مصر للطبع والنشر (د . ت . د) ص ١٢٥ .
- (١٧) المرجع نفسه ص ٢٦٢ .
- (١٨) المرجع نفسه فصل «مقاييس النقد» ، ص ٣٨٥-٣٨٨ .
- (١٩) ما إن عاد مندور من فرنسا إلى مصر سنة ١٩٣٩ حتى ترجم دراساتين مهمتين لـ (لانسون) و(ميه) ، الأولى بعنوان «مبعج البحث في تاريخ الأدب» De la méthode dans l'histoire littéraire ، والثانية بعنوان «علم اللسان» نشرهما أولاً في كتاب بعنوان «مبعج البحث في اللغة والأدب» ، دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٤٦ ، ثم ألحقها في كتابه

- والنقد المبهج عند العرب ، ص ٣٩٥-٤٦٥ .
- (٢٠) في الميزان الجديد ، ص ٢١ ، فصل «سود قناعهم وفن الأسلوب» .
- (٢١) نفسه ص ١٢٢ ، فصل «الأدب ومنتجات النقد» .
- (٢٢) نفسه ص ١٢٣ .
- (٢٣) نفسه ص ١٢٤ .
- (٢٤) نفسه ص ١٢٥ .
- (٢٥) نفسه ص ١٢٦ .
- (٢٦) نفسه ص ١٩٤ ، فصل «النظم عند الجرجاني» .
- (٢٧) نفسه ص ١٨٥ .
- (٢٨) نفسه ص ٦٣ ، فصل «زهرة العمر» .
- (٢٩) نفسه ص ١١٨ ، فصل «الأدب حصر لا يصر» .
- (٣٠) معجم البحث في تاريخ الأدب : لاسون ، ملحق بالنقد المبهج عند العرب ، ص ٤٠٢ .
- (٣١) في الميزان الجديد ، ص ١٦٢ ، فصل «الشعر والشعراء» .
- (٣٢) نفس المرجع ص ١٢٥ فصل الأدب ومنتجات النقد .
- (٣٣) الأسفل توفيق بكار ، محاضرات عن محمد مندور النقد من خلال في الميزان الجديد ، ألقاها بالجامعة التونسية (موسم ١٩٧٢-١٩٧٣) .
- (٣٤) النقد المبهج عند العرب ، ص ٣٧٧ .
- (٣٥) في الميزان الجديد ، ص ١٧٢ ، فصل «المعرفة والنقد» .
- (٣٦) يبدو من خلال في الميزان الجديد ، أن الأسفل عطف الله نشر مقالاً بعنوان «الشعراء النقد» في مجلة الثقافة ، عدد ١٩١ ، ترد عليه مندور بمقال بالمعنوان نفسه (في الميزان ص ١٦٢-١٧١) ، ثم رد الأسفل عطف الله حل مناقشة مندور بمقال آخر بعنوان «بعض ملاحظات الدراسة الأدبية» ، لم يذكر مصدره . وقد رد مندور على هذا الرد بمقال عنوانه «المعرفة والنقد» (في الميزان ص ١٧٢-١٨٠) .
- (٣٧) طبع هذا الكتاب طبعة أولى سنة ١٩٤٧ بمطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ثم طبع طبعة ثانية معدلة في سنة ١٩٧٠ . وقد اعتمدنا على الثانية في الإحالات .
- (٣٨) من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ص ١٦ .
- (٣٩) نفسه ص ٢٠ .
- (٤٠) نفسه ص ٢١ .
- (٤١) نفسه ص ٢٢ .
- (٤٢) في الميزان الجديد ، ص ١٨٢ ، فصل «نظرية عبد القاهر الجرجاني» .
- (٤٣) نفسه ، ص ١٧٣ ، فصل «المعرفة والنقد» .
- (٤٤) نفسه ص ١٧٤ .
- (٤٥) نفسه ص ١٢١ ، فصل «الأدب ومنتجات النقد» .
- (٤٦) من هذه المحاولات محاولة العقاد في تفسير التصغير عند المتنبي ولعين الخولي في تحليله مركب النقص عند أبي العلاء .
- (٤٧) في الميزان الجديد ، ص ١٦٧ ، فصل «الشعراء النقد» .
- (٤٨) نفسه ص ١٦٥ .
- (٤٩) نفسه ص ١٦٦ .
- (٥٠) نفسه ص ١٦٧ .
- (٥١) نفسه ص ١٣٩ ، فصل «أبو العلاء ورسالة الخفران» .
- (٥٢) نفسه ص ١٨١ ، فصل «نظرية عبد القاهر» .
- (٥٣) نفسه ص ١٦٢ .
- (٥٤) نفسه ص ١٩١ .
- (٥٥) نفسه ص ١٩٥ .
- (٥٦) نفسه ص ١٨٠ ، فصل «المعرفة والنقد» .
- (٥٧) نفسه ص ١٧٩ .
- (٥٨) الدكتور جابر عصفور : محمد مندور والتراث النقدي ، الطبعة : السنة الحادية عشرة ، عدد ٦٨ يونيو ١٩٧٥ (ص ١٦٨-١٧٣) .
- (٥٩) ألقى هذا البحث في الجمعية الجغرافية بالقاهرة ، مايو ١٩٣١ .
- (٦٠) نشر في ملحق كتاب «نقد النثر» ، مطبوعات الجامعة المصرية ١٩٣٣ .
- (٦١) النقد المبهج عند العرب ، ص ٥ .
- (٦٢) نفسه ص ٣٣٣ .
- (٦٣) نفسه ص ٣٣٣-٣٣٤ .
- (٦٤) في الميزان الجديد ، ص ١٨٥ .
- (٦٥) النقد المبهج ، ص ٣٣٤ .
- (٦٦) عبد القاهر المبري : مساهمة في التعريف بأراء عبد القاهر الجرجاني في اللغة والبلاغة . حوليات الجامعة التونسية ، عدد ١١ سنة ١٩٣٤ ، ص ٨٨ .
- (٦٧) في الميزان الجديد ، ص ١٨٥ .
- (٦٨) النقد المبهج عند العرب ، ص ٣٣٥ .
- (٦٩) في الميزان الجديد ، ص ١٩٩ .
- (٧٠) نفسه ، ص ١٨٧ .
- (٧١) النقد المبهج ص ٣٣٩ .
- (٧٢) في الميزان الجديد ، ص ١٨٢ .
- (٧٣) نفسه ص ١٦٣ .
- (٧٤) نفسه ص ١٦٥ .
- (٧٥) النقد المبهج ، ص ١٧ .
- (٧٦) في الميزان الجديد ، ص ١٨٤ .
- (٧٧) نفسه ص ١٨٨ .
- (٧٨) نفسه ص ١٨٤-١٨٥ .
- (٧٩) النقد المبهج ، ص ١٤٨ .
- (٨٠) في الميزان الجديد ، ص ١٦٤ .
- (٨١) تناول مندور بالنقد «لغاه للمجهول» لمحمود تيمور (في الميزان ٣٩-٥٠) و«دهاء الكروان» لطف حسين (٥١-٥٨) و«زهرة العمر» لترفيق الحكيم (٥٩-٦٨) .

- (٨٢) انصر على دراسة مسرحية «بجاليون» للحكيم ، (في الميزان ١٣-٢٠) .
- (٨٣) حالى منلور مجموعة من القصائد من الشعر المهجرى ، ومن «ألمى» لنجمة (في الميزان ٦٩-٧٤) و«يا نفس» لنسب حريضة (٧٥-٨٥) و«ترنجة السرير» للشاعر نفسه (٩٢-٩٦) ، ومن الشعر المصرى الحديث «أرواح وأصباح» لعل محمود طه (٣٠-٣٨) ، و«الكون الجميل» للعتاد (١٠٧-١٠٨) وغير ذلك .
- (٨٤) من الفصول المهمة التى حلت نقد الشعر عند منلور نشير إلى بحث الدكتور جابر مصطفى بعنوان «نقد الشعر عند محمد مصطفى» ، نشر فى مجلة الكاتب ، السنة السابعة عشرة ، فى ثلاثة أعداد ١٨٦ (ص ٨-٢١) ، و١٨٧ (٢٨-٣٧) ، و١٨٨ (٨-٢٠) . وقد اعتمدنا عليه ونرمز له بـ : «صفر» .
- (٨٥) فى الميزان الجديد ، ص ٩٠ .
- (٨٦) نفسه ص ٦٩ .
- (٨٧) نفسه ص ٧١ .
- (٨٨) نفسه ص ٧٤-٧٥ .
- (٨٩) نفسه ص ٧٢ .
- (٩٠) نفسه ص ٧٨ .
- (٩١) صفر ، عدد ١٨٦ ، ص ١٨ .
- (٩٢) فى الميزان الجديد ، ص ١٧٠ .
- (٩٣) نفسه ، ص ١٢٤ .
- (٩٤) صفر ، عدد ١٨٧ ، ص ٣٢ ، وفى الميزان الجديد ، ص ١٢٦ ، فصل «الأدب ومناهج النقد» .
- (٩٥) صفر ، المرجع نفسه .
- (٩٦) أعطى منلور اعتناؤه خاصا بدراسة موسيقى الشعر ، إلى جانب بحوله العملية فى معمل الأصوات بباريس . ونشر مقالا بمجلة كلية الآداب جامعة الإسكندرية (العدد الأول سنة ١٩٤٣) بعنوان : «الشعر العربى غناء وإنشاده وأوزانه» ، نشر مقالين عن أوزان الشعر العربى والأوروبى فى «فى الميزان الجديد» (ص ٢٢٧-٢٤١) .
- (٩٧) فى الميزان الجديد ، ص ٣٤ ، فصل «أرواح وأصباح» .
- (٩٨) نفسه ، ص ١٢٦ ، فصل «الأدب ومناهج النقد» .
- (٩٩) نفسه ، ص ٧٠ ، فصل «الشعر المصنوع» .
- (١٠٠) نفسه ، ص ٢٣٨-٢٤٠ .



« القراءة التذوقية النقدية »

من خلال « الفلسفة الوضعية »

عند زكى نجيب محمود

سامي منير عامر

●●● تعرفت أول ما تعرفت كتابات الأستاذ الدكتور زكى نجيب محمود في مجال النقد في عام ١٩٦٢ حينما أمدت كتابه المُرَبَّع (فنون الأدب) لشارلتن بكثير من الملاحح التي أفادتني أنها إضافة في مجال عمل مدرِّساً للغة العربية بالمدراس الثانوية ، وخاصة في مادة النقد والبلاغة .

وظللت أتابع نتاجه فيما يصدره من كتب ودراسات نقدية ، حتى وقعت آخر الأمر على كتابه (قصة عقل) ، وفيه يضع ما أسماه (نظرية في النقد) ، يقول عنها :

« دلي في نقد الأدب والفن موقف واضح مؤسس على مبادئ نظرية . ولعله بدأ معي عائلاً خائلاً ، ثم أخذ على مر السنين يتبلور حتى أصبح بهذه المعالم هو موقف يمكن القول عنه إنه جاء نتيجة طبيعية لميل معين في لطرف ، ولا اتجاه اتجهته . بناء على ذلك الميل الفطري - في حيال العقالية أخذاً وعطاء . وربما كان ذلك الميل هو نفسه الدافع الخفي الذي جذبه جذبا في ميدان الفلسفة - إلى التجريبية العلمية ، (الوضعية المطلقة) .

وبهذا يكون موقفى من نقد الأدب والفن إحدى النتائج التي تربت على عقلانية مذهبي في الفلسفة ، [قصة عقل ص ١٥١] .

هذا ما يقوله الدكتور زكى نجيب عن نفسه في مجال الإسهام النقدي . ولهذا خصصت هذا البحث لمحاولة الوقوف على الخيوط الدقيقة لهذه النظرية في تشخيصاتها المتناثرة خلال كتب الدكتور زكى النقدية ، موصولاً بخبرة الباحث المتواضعة ببعض ما صادفه خلال دراساته النقدية من ملاحح ، وأما نلتزم في ثنايا نظرية الدكتور زكى ، ونحدد شكلاً ما لملاحظها ، بحيث يكون فيها رؤية نقدية جديدة (لنقد النقد) تكشف إلى حد ما ما يمكن أن يكون قد أسهم به الدكتور زكى نجيب محمود في هذا المجال .

اللفظية ، واحدة بعد واحدة ، لتفرضها في شعورك ، وتتمثل ما أفرغته في ذمائك^(١) .

هكذا يضع الدكتور زكى نجيب محمود ، في نصه السابق ، ألفاظ القصيدة الشعرية موضعاً يُفهم منه أن تلكم الألفاظ ، ذات السياق الفني الخاص ، إنما هي مفتاح الولوج إلى عالم الشاعر السحري ، إن أريد لقارئ مستبصر ، أن ينعم بمعايشة تجربة ما ، لشاعر ما .

« قراءة الشعر ، عمل فيه شيء من الخلق والإبداع ، فيه ضم لما تقرأ . فلم تقرأ شيئاً إذا لم تتمثل ما فيه من مشاعر وتجارب ؟ إذ القصيدة في الشعر : تعبير عن تجربة مارسها الشاعر ، هي سلسلة من المشاعر والمناظر والأفكار ، تتولد في ذهن الشاعر من موقف بعينه ، ثم تودع في قواريير الألفاظ ، لتبقى أبد الدهر ، متعة لمن شاء أن يفتح هذه القواريير ، ويستخرج ما استودعته . فلكي تقرأ القصيدة من الشعر ، لابد لك أن تتناول هذه القواريير

وهو في الوقت نفسه لا يتراجع عن الاستمسك بما قرره في نصه السابق ، فنراه يُبلِّغ - تطبيقياً - حل ما أورده في النص المذكور ، مُبَكِّكاً بأهجي بيت فائه العرب عند الخطيئة ، لفظة لفظة ، داخل السياق ، ألا وهو :

نومٌ إذا استنبح الأضياف كلبهم
قالو لأنهم يُولي حل النار

قائلاً : « فتكاد كل لفظة في هذا البيت تدل على الذم والهجاء ؛ فكلمة (إذا) تنيد الشرط المؤقت المعين ، وتدلل على أن الأضياف لا يعتادونهم إلا في الأوقات القليلة ، وهـ سين ، الاستفعال في (استنبح) تؤذن أن كلبهم ليس من عادته التباح ؛ وإنما يقع منه ذلك نادراً لفظة الضيف ؛ و (الأضياف) جمع قلة ، يفيد عدداً أقل من العشرة ، إذ لا يقصد هؤلاء القوم إلا نَفَرٌ قليل ؛ وتعريف الشاعر (للأضياف) بأداة التعريف ، إشارة إلى أنهم أضياف معهودون ، إذ لا يقصد أولئك القوم كل ضيف لـ بخلهم ؛ واستنبح الأضياف للكلب ، فيه دلالة على أن الكلب لا ينبج إلا بالاستنبح ، لـزاله وقلة قوته من الجوع والضعف . وقد أورد الشاعر الكلب ، ولم يجعل لهم كلاماً كثيرة ، احتقاراً لهم ، وتقليلاً من شأنهم ، وإضافة الكلب إليهم [كلبهم]^(٢٦) يزيدهم احتقاراً ويزرية ، وفي كلمة (قالوا) دليل على أنهم قومٌ بغير خادم يقوم على شربهم ، وأنهم يباشرون حوائجهم بأنفسهم . وجعل الشاعر القول ينتج منهم مباشرة لأهمهم ، ليدل على أنه لم يكن هناك من يخلفها من خادمة في إطفاء النار ، فأقلع الأم مقام الأمانة والخادمة في قضاء الحوائج لهم ، وهم من الذلّة والضعف ، بحيث رضوا لأهمهم هذا المقام . وأنطقهم الشاعر بلفظ (البزل) ، وهو مجعول ، يدل على أنهم جفاة ، لا يبالون شيئاً من مكارم الأخلاق ، خصوصاً وأن ذلك اللفظ موجّه إلى أهمهم . وقوله « حل النار » ، دليل على ضعف نارهم ، لقلة زادهم ، فحسبك أن بؤلة واحدة من امرأة صجوز تطفئها . واستخدم الشاعر حرف الجر (حل) النار ، وفي ذلك إشارة إلى أن حرف الاستعلاء مقصود ، ليتخيّل القارئ صورة بشعة منفرة ؛ صورة الأم وقد (استعلت) النار ، تصب عليها بؤتها لا نبأ تشرقاً^(٢٧) .

هكذا مضى زكي نجيب محمود لاستخراج ما استودع في قوافير ألفاظ هذا البيت لفظة بعد لفظة ، من إجماعات لمهانة هؤلاء القوم الألبسة ، متمثلاً ما أفرغته ألفاظ البيت خلال السياق في نفسه ، متابعاً ما يمكن أن يكون قد دار بنفس الشاعر (الخطيئة) أو جال بخاطره - ساعة قوله هاجباً هؤلاء القوم - بحيث بدا كأنه - أي الدكتور زكي - يمارس عين التجربة النفسية التي مارسها الشاعر ، أو يعيش حياة أقرب إلى نفس الحيلة التي عاشها الشاعر خلال صياغته لذلك البيت^(٢٨) .

وبرغم اعتراف الدكتور زكي محمود بأن الأصمعي قد خُصّ مواضيع الذم في هذا البيت بعبارة أوجز - برغم ذلك الاعتراف فإنك لو نظرت مقارناً بين ما أوجزه الأصمعي^(٢٩) ، وما استطرده إليه لفظة

لفظة الدكتور زكي ، لتبين لك قدرة زكي نجيب « حل أن يضع نفسه بخياله - كما يشير هو إلى ذلك في نفس كتابه^(٣٠) - في جلد الشاعر ، ليشرح مثل شعوره فهو أقرب إلى مشاركة الشاعر وجدانياً ، أو بتعبير أكثر تفصيلاً ، إن ما ذكره الأصمعي من ملامح بخلهم ، قد تجسم في ضعف نارهم ، وإطفائها ببؤلة للمجوز ، وامتهانهم لأهمهم .

أما زكي نجيب فقد استفاض نقده بانثيال المعاني وراء كل لفظة خلال سياقها ، حتى لتكاد أن تضرب واصلة إلى جذور البخل في هؤلاء القوم ، التي صورها في حركتهم وضباطهم وحيواناتهم ، على نحو يجعلنا نحس أن تسقط الناقد (زكي نجيب) لما وراء كل لفظة من إجماع هو أقرب إلى ما جاء من مواقف بين الشعراء القدماء حين ينقد بعضهم بعضاً في ألفاظه ، ومواقفها من سياق البيت ، وهو ما ذكره (زكي نجيب) نفسه في كتاب آخر له يسمى (مع الشعراء) ، حين حُكِّمت الحنساء في شعر حسان بن ثابت إذ قال :

لنا الجففاتُ الغُرُ يَلْمُنُن بِالسُّخَى
وأسيافنا يقطرون من نجدة دماً

وقالت الحنساء تنقده ، وهي الخبيزة باللغة وسرها ، ضَعُفَتْ افتخارك وأنزرت في عدة مواضع .

- قال : كيف ؟

- قالت : قلت « لنا الجففات » ، والجففات مادون العشر ، فقلت العدد ، ولو قلت « الجفان » لكان أكثر ؛ وقلت « الغر » والغر هي البياض في الجبهة ، ولو قلت « البهضر » لكان أكثر اتساعاً ؛ وقلت « يلمعن » ، واللمع شيء يأتي بعد الشيء ، ولو قلت « يشرقن » لكان أكثر ؛ لأن الإشراف أعم من اللمعان ؛ وقلت « بالسُّخَى » ، ولو قلت « بالعشية » لكان أبلغ في المديح ؛ لأن الضيف بالليل أكثر طروقاً ؛ وقلت « أسيافنا » ، والأسياف دون العشرة ، ولو قلت « سيوفنا » لكان أكثر ؛ وقلت « يقطرون » ، فدلت على قلة القتال ، ولو قلت « يجرين » لكان أكثر ، لانصباب الدم ؛ وقلت « دماً » ، ود الدماء أكثر من الدم^(٣١) .

وتتبع الناقد (زكي نجيب) موقف الحنساء الناقدة لشعر حسان ، بما يكشف عن اقتضائه أثره ، ناقداً ألفاظ الشاعر بما تحمل من دلالات إجمائية فيقول :

« وبين نقد الحنساء الشاعرة لحسان بن ثابت ، ترى كيف يفوح الشاعر في جوف اللفظة . . . إنه يستخدم اللفظة على نحو فريد . . . إنه يريد من اللفظة أن توحي ، وأن تستثير عند السامع حلول ذكرياته أو مرها^(٣٢) .

هكذا تسيطر مقدرة الشاعر ، متملكاً ناصية تصريف ألفاظه الشعرية ، على بصيرة (زكي نجيب) الناقدة^(٣٣) ، على نحو يعمق إحساسنا بأن هذا الملمح النقدي في أسلوبه التدوقي للشعر ، لم يسر إليه فقط خلال سياحاته قارئاً مستبصراً لأراء العرب الأقدمين في الشعر ، وإنما يرفد نقده للشعر ، آراء كبار الشعراء ، زهاء

فهذه الأشرطة الشعرية ، تُعبرُ عن انفعال رَجُلٍ مِصْرِيٍّ بأحداث معركة العُدوان الثلاثي (سنة ١٩٥٦) على مصر ، فثارت نفسه على خاصية حرته ، وعاطبتهم بتلك الألفاظ ، التي حملت بين طياتها كل معاني الثورة والحقد والكراهية هؤلاء المحتلين ، الذين استباحوا أرض الوطن ، فاجتاحوها ظلماً وعدواناً .

ولو أردنا استخراج مكنون لفظة «دُع» في سياقها الشعري ،
الذي أرادَه أحمد كمال عبد الحلِيم ، لوجدنا أن معناها «اترك» ،
ولكنَّ الشاعر فضَّلها على هذه الكلمة الثانية ؛ لأنها أدقُّ في تصوير
حالة الشاعر المثقلة بالغَيْظ والاشمئزاز ، ولا تنس أن حرف
«العين» في نهاية فعل الأمر «دُع» ، وهو ساكن ، قد أفاد
«نحواً» جديداً له ، غير ما يمكن أن يكون عليه مفرداً ، متوحداً
بنفسه ، بعيداً عن هذا السياق «دُع سيائي» .

إن هذه « العين » الساكنة في نهاية الفعل ، مع ما يحيط بها من شحنات الموقف ، قد جعلت الافتراس (صوتيا) - في « العين » الساكنة (غ) - نجسًا ، وأضافت إلى هذا الاستعداد المغنرس ، طابع الاحتراز من هذا الغاصب ؛ فإن « العين » الساكنة (غ) وتكرارها بترديد لفظة (دغ سالي / دغ فنان) ، هذا الترداد (غ / غ) يعطى القارئ المستبصر إيحاء بأن هذا الرجل الوطني يبدو مع استعداده مقتظا مفترسا ، كأنه سيخرج من جوفه طعاما فاسدا ، طال ضيقه به ، حتى يشعر بالراحة الجسدية والنفسية .

هذا الذي عرضناه - متعلقاً بحرف العين في وضعيه الشفوي مضبوطاً بالسكون - يوضح ما يمكن أن يُشعَّر صوتُ الحرف ، إذا وقع في سياقٍ صوتيٍّ معين (كما يقول ابن جني في الحاشية التي أوردتها رقم (١٧) ، في حين أن حرف الكاف (ك) لو قُبِضَ للشاھر أن يَخْتار كلمة (أَتْرَك) ، بعيدَ كُلِّ البُعْد عن إشعاعٍ مثل تلك الإيماءات ، التي أثارتها بها الشاھر ، من خلال حرف « العين » في كلمة « دَع » المتكررة .

ومثل هذا الاستعداد للانفاس (صوتيا) ، مع ما يجعله هذا
الوطني المصري من غنظٍ عظيمٍ هؤلاء الغاصبين ، نراه - لو أتقنا
القراءة الموحية^(١٩) - نجسها في فعل الامر «مزقوا» . ولعلك تلحظ
وأنت تنطق هذه الكلمة «مزقوا» ، أن الإنسان ينطقها وهو يضغط
على أسنانه الأمامية ، خاصة حين وصوله إلى حرف الـ ز اى ، في
سياقه الصوت الجديد - الذى وضعه فيه الشاعر - إنه (اى حرف
الز اى) قد تحول صوته من حرف ممدود زهو يخرج من بين الأسنان
الأمامية في نطق وتلذب «مع فتح الفكين إلى أهل وإلى أسفل» ،
إلى قوة تكثير مفترة ، فيها كثير من الاختلاف . وهذا الذى
عرضناه - من تغير صوت الأحرف وفقاً لما وضعها فيه الشاعر - هو
ما يعرف في علم الأصوات باسم «المحاكاة الصوتية»^(١٩) Onomatopoeia .

وربما نكون قد توقعنا لدى ناقدنا زكي نجيب (صاحب الفلسفة
الوضعية ، التي تقول « بأن الرؤية بالعين ، أو السمع بالأذن ، هما
الملاذ الأخير في إثبات الصديق لدمعك ... وأن يكون صدق

المدرسة الرومانسية الإنجليزية ، من أمثال «وردزورث» في الشعر وألفاظه ، حيث ينبغى للشاعر الخالد أن يؤثر بشعره في النفس أثرا يبقى ما بقيت نشوته»^(١) .

وهذه النشوة - التي تركها ألفاظ الشعر في نفس المتشفي
(القارئ المتلوق) - يُعزِّئُهَا أحدُ المحلِّين للمصطلحات الأدبية
قائلاً :

١٠٠٠ هي الإحساس بما هو متاهم ، محكم ، جميل ، والقدرة على الفهم والاستمتاع في مجال النقد ، لوضع أساس به تتم الموافقة على العمل الفني أو رفضه (١١) .

فالتأهيم المحكم الذى يترك فى نفس المتشى أثرا يلقى ، مصدره ما فى ألفاظ الشاعر ، ومن خصائص حبيبة ، تتمثل فى قدرها على أن تتحلل من تلقاء نفسها فى عقل القارئ. [المتشى] فخرج ما دُسَّ فيها من عناصر الفكر والشعور. (١٦).

وأبرز خاصية عجيبة تجعل من ألفاظ الشعر معنا لا ينضب من الفكر والشعور في رأى الدكتور زكي نجيب هي « أن يرتب الشاعر ألفاظه ترتيباً ، يحدث رتباً خاصاً يكون جزءاً من أداة التعبير . . . فصوت اللفظ جزء من معناه » (١٣) .

هذه الخاصية العجيبة المتمثلة في إحدَث أصوات اللفظ الشعري - وفق توجيه الشاعر لها مُستطراً عليها - رنيناً خاصاً في نفس القارئ المتوقِّف، لا يفقهُ الدكتور زكي نجيب المضرب على أوتارها، كي يبين لنا مراحل تشكيل الشاعر نفوسنا - عند قراءة شعره - تشكيلاً لِنِياً خاصاً، لإعْداها لأن تتقبَّل تَجْربته تَلَوِّياً، من خلال ما أشار إليه أحد نقّاد العرب القدامى، من أن «الكلام أصواتٌ، تَحُلُّها من الأسماع تَحُلُّ النواظر من الأبصار» (١٤)، «فالشاعر يحاول أن يحاكي صوت الفعل الذي يَصوِّره، في صوت اللفظ التي ينظمها، فقد يَكْثُر نثلاً من حروف «الضاد» و«الطاء»... لِيُبدِّلَ على الضرب والطمع، وقد يَكْثُر من حروف «السين» و«الصاد» لِيُبدِّلَ على صليل السيوف، أو من حروف «الراء» لِيُبدِّلَ على الحزير، وهكذا...» (١٥).

ويقول الدكتور زكي نجيب في موضع آخر خول الظاهرة نفسها : « فأول ما نطالب به الشاعر العربي ، هو أن يظهر لنا عبرة اللغة العربية ، وأن يخرج إلى الأذان مكنون سيرها » (١٦) ، « ذلك أن الأصوات في الكلمات ، أو في الكلام المتصل ، لا تحفظ بخصائصها التي نعرف بها حين تكون أصواتاً مستقلة ، بل تكتسب خصائص جديدة » (١٧) .

ولا بأس من إيراد محاولة لصاحب هذا البحث ، لتطبيق ما أراه زكي نجيب ، على بضعة آيات شعرية ، لشاعر مصرية معاصر ، هو أحمد كمال عبد الحليم ، حين يقول :

دفع سمائي لسمائي عذوبة دفع قناني لقميهاى مفرقة

واحذر الأرض
هذه أرضي أنا
وأب قال لنا
فأرضي صابغة
وأب ضحى هنا
مزلوا أعداءنا

البحث على جزئيات البناء الأدبي (أو الفني) جزئية جزئية، ثم النظر إلى العلاقات التي ربطت لفظاً بلفظ، وصورة بصورة^(٢٧).

والذي نلاحظه في سياق هذه الفقرة السابقة، أن جمال الشيء - وهو المحور الذي يدور حوله التلويق في بادئ رؤيتنا لهذا الشيء الجميل - مرتبط بمنط محدّد معيّن، ذي تركيب خاص، هو شكل مُركّب تركيباً يبعث على اللذة الجمالية، التي لا تبرح لك ببرها إلا بعد كشفك عن جزئيات هذا الشكل، ناظرًا إلى مدى «فاهلية» خيال الشاعر^(٢٨) في إيجاد علاقات - في القصيدة على سبيل المثال - بين اللفظة واللفظة، والصورة والصورة، مُنسّقاً بين هذا كله، خلال إيقاع خاص، كمن تستوي في النهاية خبرة جمالية، بمحاولة كل فرد متلويق معايشتها، لتجدّد الخبرة الجمالية^(٢٩) بين القارئ والمقروء.

ويُطبّق الدكتور زكي نجيب ما عناءه بالشكل المعيّن - ذي الفاهلية الجمالية الخاصة المتجددة، في إيجاد علاقات بين الألفاظ والصور - على «شعر ذي الرّمة» قائلاً:

«فاتح دهبان ذي الرّمة، وقرأ أول قصيدة فيه، نجد مشهداً بديعاً، هو مشهد حمار الوحش، وقد حضته وحوش من غير أسرته، فهو يجرى في الصحراء ظالماً، وأمامه اتّسّ رمادية اللون، وهو يصبح عليها في يوم حار، وما يزال يجرى في إثرها، حتى تدنو الشمس من غروبها، وعندئذ يقترب من الماء الذي يطلبه منذ أول النهار. لكن هذا وهم من حواسه، فالماء ما يزال بعيداً، وما يزال هو يركض ركضاً سريعاً ينشدُ حينَ الماء، حتى ظهرت أنوار الصباح. وعندئذ يبلغ عينا تصطبّخ فيها الضفادع، فيبحث لنفسه وللأذن عن مكان مطمئن ليهذا فبرئوى، لكنه لا يكاد يفعل، حتى يسمع صوتاً خفيفاً، يقتسمّر لسمّجه، لأنه هو الصوت الذي يخشاه، صوت الصائت يتعقبه ويرتصّ له الخ. (ثم يتساءل الدكتور زكي، موقفاً إياك من هذا الحلم الفني، ذي العلاقات الخاصة، والشكل المحدّد قائلاً):

— ألم تشعر، وأنت تقرأ هذه الخلاصة المختصرة لجزء واحد من القصيدة، أنك كنت كالذي يحيا في حلم ثم أيقظناه؟ لقد كنت في عالم قائم بذاته، له روابطه التي تربط أرجاءه معاً، كون واحد فتجعل منه كياناً واحداً...»^(٣٠).

لقد أشار علينا الدكتور زكي نجيب بتتبع جزئيات هذه الشريحة من شرائح الحياة، مُثَلَّة في شكل قصة حمار الوحش، جزءاً جزءاً، وموقفاً موقفاً؛ هادفاً من وراء ذلك، إلى إبراز ما وراء تركيب هذه الأجزاء من علاقات وروابط أفرزها فاهلية خيال الشاعر (بنسج لفظة مع لفظة، وصورة مع صورة) حتى أحدثت في نفوسنا - بينة تكوينها، وشكلها الشعري الخاص - ما يشبه الحلم الفني ذا العلاقات الخاصة، إنه يعني - أي الدكتور زكي - أن مصادر جمال هذه القصة، هي إحساسك أيها القارئ المتلويق بما «أوجّهه ذو الرّمة من شبكة العلاقات التي تتفاعل بها الأجزاء

الرأى مرهوناً بإمكان تطبيقه تطبيقاً عملياً^(٣١)، لأنه قد أزلها عنابة كبرى في كتاباته النقدية، ولأنها سبّعة من سمات النقد العربي القديم (مُثَلَّة في نظرية النظم عند عبد القاهر على وجه الخصوص)، وكذلك النقد الجديد، أو ما يُعرف بمدرسة النقد الجديد^(٣٢) (مُثَلَّة في كنيث بيرك، وسنتجارن) التي من أهم مميزاتها الاهتمام «بقراءة النص قراءة بصحبها الفهم الدقيق لدلالات الألفاظ»^(٣٣).

وهذان التوحيان من النقد القديم والجديد، يعملان عملهما في رفد أسلوب الدكتور زكي نجيب ناقدًا، كما تُنبئنا به رحلتنا مع آثاره في مجال النقد التلويقي.

ولم يكن سير إعجاب زكي نجيب ناقدًا، بصوب الكلمة، ببعيد عن موسيقى الوزن، وما تحدّثه من آثام رجة في نفس القارئ المتلويق، وهو ما نقله عن «وردزورث» في مقاله عن «الشعر وألفاظه»، حيث يقول:

«لجرس الكلام المنظوم وموسيقاه، وإدراك ما لقيه الشاعر في نظمه من حُسْن، واللذة التي تفرّن في أذهاننا اقترانا أهمي بالكلام الموزون المقفى، لمجرد أننا قد استمتعنا بمثل تلك اللذة من قبل، في عبارة تطابق هذه، أو مماثلها وزنًا وقافية، والإدراك الغامض الذي ما ينفك يتجدد، بلفظ شديدة الشبه بلفظ الحياة الواقعة، ولكنها مع ذلك تُبَاهِي أشدّ التّبَاهِي، لما ينظم ألفاظها من وزن - كُلّ هذه تحدث في نفس القارئ شعوراً مركّباً بغبطة تتسلّل إليه من حيث لا يدرى»^(٣٤).

هذه الفقرة السابقة التي نقلها زكي نجيب عن «وردزورث» فيما يخصّ بآثر موسيقى الوزن الشعري في نفس القارئ المتلويق، إنما تكشف لنا من سمات التذوق النقدي عنده أن «تنظيم الكلمات تنظيمًا موقعاً موزوناً، يجعلها ذات نسق خاص، تنبض بحياة خاصة لها، حياة تحكي لنا، أو بالأحرى توحى لنا بأشياء يقصّر الكلام عن التعبير عنها»^(٣٥).

فتأمل الألفاظ بصرياً، والاستمتاع بما وُضعت فيه من سياق منظوم صوتياً، هما محور الإحساس بالجمال عند الدكتور زكي نجيب محمود، صاحب الفلسفة الوضعية، التي تقيم وزنًا للرؤية بالعين، والسمع بالأذن، وتجرب صدق ذلك على النوافج الشعرية تطبيقياً، لأن - في رأي زكي نجيب - «الحاستين اللتين لا تتعارض اللذة فيهما مع الجمال هما حاستا السمع والبصر»^(٣٦)، أي أن هاتين الحاستين تلعبان دوراً كبيراً في التلويق الجمالي، لكلّ فنل يشدهما «تكوينه» مُفَرِّقاً إيانا - نحن المتلويقين - أن نصنعه موضع التأمل «فالجسيم جميل لطريقة بنائه وتكوينه»^(٣٧).

ويزيد الدكتور زكي نجيب الأمر وضوحاً، شارحاً في مكان آخر ما يقصده بطريقة البناء والتكوين حيث يقول: «فالذي بين يديه تشكيلة من كلمات (أو من أصوات أو من ألوان) رُكبت على نمط محدّد معيّن، أتاح لها أن تكون جاذبة للنظر، خالصة للنفس، فإذا في طريقة التركيب، قد أدّى إلى قيمتها تلك؟ ها هنا ينصبّ

يكن له أن يظهر - له ولنا - لو لم توضع كلمة «أطراف» في شكل علاقة جديدة ، أضفها عليها الشاعر في نظمها الجديد بين زميلاتها ، فسرت فيها حياة جديدة بين زميلاتها بفعل قوة صهر الشاعر لها .

وكذلك الأمر في الاستمارة عند قول الشاعر : «سالت بأعناق المعنى» ، فوضع لفظة «سالت» ذلك الموضع ذا العلاقات الجديدة ؛ جعل من إيصالها (٣٨) شيئاً مخالفاً لما نفهمه منها «مفردة» كما سبق للإمام عبد القاهر أن شرحه في كتابه «دلائل الإعجاز» .

ولا ينفك الدكتور زكي نجيب نالدا ، أخذاً بتلايب «تداخل» اللفظة مع زميلاتها ، بفعل قوة فاعلية صهر الشاعر لها ، كما جاء عند عبد القاهر ، حتى تتحول إلى «صورة فنية» ، مقدماً لنا مثلاً لهذه الصورة ، موضحاً كيف تأتي في العبارة الأدبية ، مُعينة على جلاء ما في الحقيقة المراد ذكرها من مضمون فكري ، وذلك في مثل قوله تعالى : «مثل الذين حُمِّلُوا الثَّوْرَةَ ثُمَّ لَمْ يَحْمِلُوهَا كمثل الحكماء يحمل أسفاراً» .

يُملِّقُ الدكتور زكي على هذه الآية قائلاً : «إن السامع ليستيقظ وعيه عند ذكر الحقيقة النظرية الأولى ، فيوشك أن تأخذه الخبرة بما قد يبدو له فيها من تناقض ؛ فكيف لإنسان أن يحمل الثور ولا يحملها في وقت واحد ؟ فما هو إلا أن تسارع إلى ذهنه الصورة التي يمكن حسنها من دنيا الخبرة اليومية المباشرة ، وهي صورة الحكماء يحمل أسفاراً ؛ فالخمار يحمل هذه الأسفار التي هي أوعية العلوم ، ومستودع ثمر العقول ، ثم لا يحس بما فيها ، ولا يشعر بمضمونها ، ولا يفرق بينها وبين سائر الأحوال التي ليست من العلم في شيء . ها هنا يرى رؤية العين كيف يحمل الحكماء الأسفار ولا يحملها ، لأنه يحملها من حيث هي أفعال ، ولا يحملها من حيث هي معرفة ؛ وعندئذ يسطع ضوء الوضوح على الحقيقة الأولى التي كانت ماثرة خيرة ونسائل» (٣٩) .

إن هذه الفقرة التي حمل فيها الدكتور زكي نجيب - على لسان عبد القاهر الجرجاني الآية «مثل الذين حُمِّلُوا الثَّوْرَةَ...» ، ليستلفت نظرنا فيها - بشأن ما نحن بصدده من علاقات جديدة ، يضيفها «النظم على العبارة حتى تتحول ألفاظها المتداخلة إلى جهاز ، أي «صورة بلاغية» - أقول ليستلفت نظرنا فيها حمل معنية : (السامع ليستيقظ وعيه) ... (تأخذه الخبرة) ... (حسناً من دنيا الخبرة اليومية) ... (ها هنا يرى رؤية العين ، كيف يحمل الحكماء الأسفار ولا يحملها) ... (يحملها من حيث هي أفعال ، ولا يحملها من حيث هي معرفة) .

هذه الجمل التي حصرها بين أقواس تقول لنا على لسان الدكتور زكي نجيب : «إن التلويح حينها يتلاقى نظره النقدي مع هذه التناقض الفذة من صور الأسلوب المعجز - متوافراً لديه في ذات الوقت حب التأمل والاستطلاع - هذا التلويح سيكون من المرجح أن ينمو في نفسه إطار عمل درجة من الاتساع والمرونة ، يسمح له بإعطاء الفرصة للأعمال الفنية ذات الأساليب المختلفة أن تثبت

بعضها مع بعض» (٣٩) . مُطَبِّقاً على هذه المشاهد بفاعلية عياله - الذي هو أشبه بقوة الصهر - صفة جديدة «لم تكن لها قبل تلك العلاقات الفنية الخاصة ، التي أوجدها لها خيال الشاعر - فجعلت منها قصة حمار الزحش ، الذي تتقاذفه أقدار البرية ، بعد أن كانت جملاً متناثرة لمشاهد متباعدة ، لا وجه للتأمل فيها ؛ فالحجج لا يستمد جماله بعد نحته من كونه حجراً ، وإلا لتساوى التمثال المنحوت في قيمته الجمالية مع أي حجر آخر في مثل حجمه ووزنه ، بل يستمد ما من الصفة التي أضالها الفنان إليه ؛ وهي صفة لم تكن في قطعة الحجر بادية في بده ، بل كانت في نفس الفنان» (٣٩) .

إن إدراك القارئ البليغ التلويح لكيفية استحداث الشاعر أو الفنان صفة جديدة - لم تكن للشيء - من خلال شبكة العلاقات التي تفاعلت بها الأجزاء ، والصورة مع بعضها البعض - هذا الإدراك قد قادنا إلى سر إلحاح الدكتور زكي نجيب على ما أسهم به الإمام عبد القاهر الجرجاني في تشكيل آرائه حول أسلوب التناول التلويحي النقدي ، خصوصاً في كتابه «المعقول واللامعقول في تراثنا الفكري» (٣٣) ، حيث أدار الحديث عن تلويح الألفاظ ، وكيف تشبع علاقاتها المجازية بإحداثيات بين زميلاتها ، لا تكون لها بمفردها ، وما يقتضي ذلك من ضرورة القراءة الثانية ، بعد القراءة الأولى (ذكر الدكتور زكي القراءة الثانية في كتبه «فنون الأدب» (٣٤) ، «في فلسفة النقد» (٣٥) ، «قشور ولباب» (٣٦)) مما سبق لعبد القاهر أن حدده في شكل نظري تطبيقي في كتابه «دلائل الإعجاز» و«أسرار البلاغة» .

يقول الدكتور زكي نجيب محمود : «وما ينفك الجرجاني معيدا ومؤكداً بأن مصدر الجبال الأزل هو أن تنتظم الألفاظ على نظام المعاني الذي اقتضاه حكم العقل ومنطقه» . وينقل الدكتور زكي عن الجرجاني في كتابه «أسرار البلاغة» قوله : «إن نظم الكلم لا يقتصر أمره على توالي الألفاظ في النطق ، بل إن الألفاظ ليتبع بعضها بعضاً على نحو يصون للفكرة وحدتها وكيانها ؛ إنه ليُقال عن الألفاظ إنها أوعية للمعاني ، فإذا كان أمرها كذلك ، وجب لا محالة أن تتبع المعاني في مواقعها ؛ فإذا وجب لمعنى أن يكون أولاً في النفس ، وجب للفظ الدال عليه ، أن يكون مثله أولاً في النطق» . وهو ينقل عن عبد القاهر أيضاً قوله : «لا بد لكل كلام تستحسنه ، ولفظ تستجده ، من أن يكون لاستحسانك ذلك جهة معلومة ، وحلة معقولة ، وأن يكون لنا إلى العبارة عن ذلك سبيل ، وحل صحة ما ادعيته من ذلك دليل» (٣٧) .

ولعلنا لا نخل من تكرار الأبيات التي نسبت إلى جميل بن معمر : ولما قضينا من بطن كل حاجة

وتحليل عبد القاهر لوقع لفظة «أطراف» الموضوعية بين «أخذنا» ، و«الأحداث» (أخذنا بأطراف الأحداث بيتنا) ، وكيف بين عبد القاهر أن الحديث المتداول بين رفقة الحبيب - بعد انتهاء الحج ومراسمه - أصبح كأنه ثوب متداول بين أياد عدة . ولم يكن لهذا المفهوم الجديد الذي تفتت عنه ذهن عبد القاهر ناقداً - لم

جدارتها في نظره ، وأن تجد لها مكانة معينة في التراث الفني ، كما يتوجب حل هذا المتلوق أن يجابه^(٤٦) .

معنى هذا أن كثرة لقاءات القارئ المتلوق متأملًا - في حب - للنماذج الفنية (ولتكن قصيدة الشعر مثلاً) من شأنها أن توسع من أفق حاسته النقدية . فعامل الألفة^(٤٧) يؤدي إلى تنمية خبرة التلوق لتجربة الشاعر التي استقرت في ألفاظ وصور وموسيقى شعرية ، صهرت بأكملها ، كي تكون مُعَدَّة للقارئ المتلوق حين يتناولها مرة أخرى ، مُعِيداً لها في نفسه ، محاولاً أن يعايشها بحالة شاعرية ، تكاد أن تكون أقرب إلى الحالة ذاتها التي صادفت الشاعر في حياته .

كتابة الشعر تجربة حية يخوضها الشاعر ، كما أن قراءة الشعر (حيث الوزن والبحر والقافية والاستمارة ، وتوافق الألوان ، وتناغم الأصوات ... وكلها مرادفات للصورة الفنية)^(٤٨) - هذه القراءة بكل أنسجتها الداخلية السابقة تُعدُّ هي أيضاً تجربة أخرى^(٤٩) ، تعمل عملها في أحاسيس القارئ المتلوق في وقت واحد ، ويُريد لنا - بما - الدكتور زكي نجيب أن تتعلم أصولها ، غير مبتعدين عن تعاليم رجالات تراثنا من رؤاد التلوق للكلمة الشعرية في سياقها ، أو نظمتها ، وخصوصاً الإمام عبد القاهر الجرجاني ، الذي ينقل عنه الدكتور زكي في هذا المقام قوله : « ترى بالنظر الأول الوصف على الجملة ، ثم ترى التفصيل ، عند إعادة النظر ... وهكذا الحكم في السمع وغيره من الحواس ؛ فإنك تتبين من تفاصيل الصوت - بأن يماه عليك حتى تسمعه مرة ثانية - ما لم تتبينه بالسماع الأول ، وتترك من تفصيل طعم الدوق ، بأن تعيده على اللسان ، ما لم تعرفه في اللزقة الأولى ، ويدراك التفصيل يقع التضاضل بين راو وراه ، وسماع سامع^(٥٠) .

ومضى الدكتور زكي نجيب ، آخذاً عبارة عبد القاهر السابقة ، مفصلاً لها في موضع آخر ، ملجئاً لمضمونها خلال حديثه عن اللوق الفني وتقنيته نقدياً ، حيث يرى « أن اللوق الفني يسير بخطوتين في الخطوة الأولى : تكون لدى المتلوق قدرة على وصف العمل الفني بالفاظ جالية ؛ وفي الخطوة الثانية : يربط هذه الألفاظ الجالية بجوانب محسوسة في العمل المنقود . والفرق المنطقي بين الخطوتين هو أن الناقد الفني في الحالة الأولى يستخدم ألفاظاً تصدق على أشياء كثيرة في وقت واحد ؛ فليس هناك شيء واحد محدد هو الذي لا بد أن يوصف « بالاتزان » - مثلاً - بحيث لا يجوز أن يوصف شيء غيره بهذه الصفة .

ولنفرض أن الأشياء التي يمكن أن تنطبق عليها كلمة « اتزان » هي إما (أ) أو (ب) أو (جـ) أو (د) - كل واحدة من هذه الحالات لو وجدت في الصورة ، قيل عن هذه الصورة إن فيها « اتزاناً » .

وأما في الحالة الثانية ، فالناقد لا يكتفى بهذه اللفظة « المائعة » ثم يتركها لتعني أي شيء من الأشياء المختلفة التي تعنيها (أ أو ب أو جـ أو د) ، بل يحدد معناها في الموقف المعين الذي هو فيه ، فيقول

إن في هذه الصورة التي أملأ الآن « اتزاناً » لأن فيها « ب » (الفرض أن (ب) معناها تعادل الكتل اللونية في جانبي « الصورة ») . بعبارة أخرى ، موقف الناقد في الخطوة الأولى التي يستخدم فيها لفظاً جالياً هو موقف « مفتوح » ، أي أنه قابل لأن تدخل فيه أشياء كثيرة ؛ وأما موقفه في الخطوة الثانية التي يشير فيها إلى شيء محسوس في العمل المنقود ، فهو موقف « مغفل » ؛ لأن الأمر عندئذ يختتم ، وينحسم بالإشارة إلى شيء واحد ، دون سائر الأشياء التي قد تعنيها اللفظة الجالية في الحالة الأولى^(٥١) .

هذا التحليل السابق من جانب الدكتور زكي نجيب لمفهوم « القراءة التلوقية » ، وكيف - بعد القراءة الثانية - تتحول هذه « القراءة التلوقية » إلى « تلوقية نقدية » - هذا التحليل هو في صميمه برهان على ما استفادنا من الإمام عبد القاهر ، في النص الذي عرضته منذ قليل « المقصود بإعادة النظر ... تدرك من تفصيل طعم اللوق ، بأن تعيده على اللسان ، ما لم تعرفه في اللزقة الأولى^(٥٢) .

وهذا يعني أن دكتور زكي نجيب يريدنا - ناقدين متلوقين - أن نكتشف في أنفسنا المقدرة على أن نرى النص ألفاً لنا ، بقدر ما نألف « ذاتنا » ؛ فهو « ذاتنا » ، و« ذاتنا » هو ، حتى يمكن أن نصل إلى درجة من درجات تحقيق القراءة المقرنة بالنقد والتفكير العميق .

وهذه الدرجة لا تعني فقط إدراك فهم المضمون ، بل لابد من معرفة كيف نحلل تركيب العمل الأدبي وبناءه ، وكيف أسهم هذا التركيب في صياغة المعنى ، أصواتاً وألواناً ، وكيف يتداخل ذلك بأجمعه كي يشكل إضافة جديدة ، يريد لها الشاعر أن تنساب إلى نفوسنا بعد « جهد القراءة الثانية » في تروٍّ وعمق^(٥٣) .

والواقع أن الدكتور زكي نجيب - من خلال استقراء آرائه في معظم كتبه النقدية - لا يفتأ يشير إشارات قوية إلى القراءة الأولى ، والقراءة الثانية ، بل ودعا القراءة الثالثة^(٥٤) ، التي يجب على الناقد المتلوق ممارستها ، وكلها - عندنا - أثر بارز لفعل آراء عبد القاهر - المتلوق للنحو بلاغياً - في الذات الناقدة للدكتور زكي نجيب ، الذي يعترف بأن جهد عبد القاهر الجرجاني قد فتح السبيل أمامه لفهم كثير من أسرار ولوج عالم البناء الفني لدى النقاد المعاصرين ، حيث يقول : « الحق أنني بهذه الوقفة مع الجرجاني في كتابه « أسرار البلاغة » لا أقصر على أنني وقفت وقفة عقلية مع أحد الأعلام السابقين ، بل أزيد على ذلك ، لأن أستمع من هذا الرجل معياراً في تقويم الفن ، أستطيع أن أنشره اليوم على العالمين^(٥٥) : وهكذا يمكن الدكتور زكي نجيب محمود ناقدًا من أن يستكشف - بما عرف عنه من مثابرة على الاستحصاد الثقافي الشامل^(٥٦) - في طريقة عبد القاهر عند تذوق النص الشعري ، شيئاً كبيراً وامتداداً يبين أسلوب مدرسة النقد الجديد ، التي يُعدُّ عبد القاهر - وفق رواية د. زكي نجيب - سابقاً لها بنحو تسمعه قرون^(٥٧) . هذا الشبه هو : « أن يكون الأثر الأدبي نفسه موضع

والدكتور زكي نفسه يتنبر إلى ذلك إشارات قوية ترد في الأصول التي أُلقي بها في هذا المرجع أو ذاك، عذابة لسالكى سبيل التلويق النقدي، فنراه يقول: «إذا أراد إنسان أن يعرف ما يرى كان لابد للناقد أن تظل مفتوحة أمامه فترة تتيح له أن يوجه الانتباه إلى هذا الجزء، ثم إلى ذلك. بعبارة أخرى، ما كان قد رآه من المنظر في لحظة واحدة، يجب الآن أن يُفكَّ إلى عناصره، ثم يعاد ضم العناصر آخر الأمر في مشهد واحد، فمتلذذ يكون الراي قد عرف المشهد بأجزائه، بالعلاقات التي تربط تلك الأجزاء بعضها ببعض»^(٥٦).

ولو حاولنا تحليل ما يعنيه قوله: «لحظة واحدة»، لعرفنا أن المقصود هو «القراءة الأولى التلويقية». وأما قوله: «أن يُفكَّ إلى عناصره»، فهو القراءة الثانية النقدية. حتى إذا ما وصلنا إلى قوله: «ويعاد ضم العناصر آخر الأمر في مشهد واحد... بالعلاقات التي تربط تلك الأجزاء»، استطعنا إدراك أنه يعنى «استواء العمل الفني كائنا ذا وحدة عضوية».

وأوضح عبارة يمكن أن نضيفها هنا، تقريراً على لسان ناقدنا د. زكي في هذا المجال قوله: «أساس الجمال في كل شيء جميل هو نفسه الأساس الذي ينشئ عليه كل كائن حي، ألا وهو أن يسرى بين الأجزاء رباط يضمنها في وحدة»^(٥٧).

ولا بأس من إيراد مثل تطبيقي، نحاول فيه القراءة الأولى (التلويقية)، ثم نتق عليها بالقراءة الثانية (النقدية)، ونحاول استقراء ما يضم العناصر في مشهد واحد (الوحدة العضوية). ولكن بعض أبيات من قصيدة (نشيد الثورة) لصالح جودت في ديوانه «ليالي الحرم» هي ميدان تطبقنا لما يعنيه د. زكي نجيب محمود، فيما نحن بصدد:

يقول صالح جودت:

- ١- أيا شئمة عند كوخى الحبيب
وراء المجاهل في قريبي
- ٢- أفوب من النار نار السقاء
كما فُت بالليل يا شمعى
- ٣- وعشرون مليون نفس كنفس
يلدبون مثل من الحرة
- ٤- هو أهل بيتى هو والداي
هو ولدائى هو إخوانى
- ٥- حظائرننا تجمع الأديب
بجنب السوائم في الغرفة
- ٦- جلابينا كاحتباس الدماء
يلوبا العُلم بالزرق
- ٧- وأقواتنا من عروق السريس
ومطربنا من لم الزرة

الاهتمام والدرس»^(٥٨). فالناقد يجب أن يتناول العمل الفني بما هو شيء في حد ذاته، معالجاً النص نفسه، مستخرجاً كوامنه، مُعرّضاً نفسه للتلويق لقدرة مادة النص، وازناً لها، مُحصّاً لها، فعمل الناقد ينصب على الأدب لا الأديب، وبضاعة الناقد مادة مفرومة سطرت له في كتاب، يقرؤه ويفهمه ويحلله ويشرحه^(٥٩).

العمل الأدبي نظام لغوي، يميزه جقبة الفني، ولن يتمكن الناقد من إبراز هذا الجانب الفني إلا إذا كشف لنا ما يربط هذا النظام اللغوي من نظام دلالي، بهيئة العمل الأدبي، ويفتح الباب واسعاً أمام القاريه ليحج منه إلى هوائيه المعنوية والرمزية والإشادية والجمالية^(٦٠).

ومن هذا المنطلق التحليل للنظام اللغوي، كشفاً لكل ما يتصل بالعمل الأدبي المنفرد من دلالات (وهو ما يتفق وشخصيته ناقدًا وفيلسوفاً وضاعياً). من هذا المنطلق يحيد الدكتور زكي نجيب طريق الناقد بين القدامى، الذين ترسموا «عمل الفقهاء في تحليل النص القرآن تحليلًا يمكن صاحبه من استخراج الأحكام إما من ظاهر الآيات، أو من تأويلها، فاصطنع النقاد شيئاً كهذا في تحليل الشعر بيتاً بيتاً، وكلمة كلمة، وإعراباً، وتركيباً، وبلاغة»^(٦١).

وهذا الذي استقته الفقهاء ومن تبعهم النقاد العرب القدامى - ورأدهم عبد القاهر الجرجاني - هو مبع وأنصار النقد الجديد»^(٦٢).

والمثل الأعلى لالتقاء البعج النقدي العربي القديم بالبعج الجديد عند الدكتور زكي نجيب هو «كنث بيرك»، إذ «هو يمثل القطعة الأدبية وكأنه كجائوى يحلل في خبايره قطعة من الخشب أو الحجر... فالأمر عنده أمر تحليل صرف، ينصب على عبارة العمل الأدبي من أول لفظة ترد فيه إلى آخر لفظة، ليرى - مثلاً - كيف ترد لفظة بعينها في سياقات مختلفة من الكتاب، وهل بمقارنة هذه السياقات يمكن الوصول إلى استدلال معين بالنسبة إلى ما يرمز إليه العمل الأدبي - حتى وإن لم يكن المؤلف نفسه حل وهو به»^(٦٣).

ويرغم ما يستأثر به لنفسه ناقدنا الدكتور زكي، من جملة «كنث بيرك» النموذج الأمثل في التقاء النهجين القديم والحديث من جهة سياقات الألفاظ خلال الأجيال الأدبية ودلالاتها - برغم استناده هذا، فإن زعيم هذه المدرسة النقدية الجديدة - وفق إجماع راصدى حركة التطور النقدي المعاصرة، ومعلم الدكتور زكي نجيب - هو «آى إيه ريشاردز» الذي يرى «أن الأثر الأدبي قائم بذاته، وفيه ما يشبه الحياة العضوية، ويتحتم تحليله تطبيقياً في حدود كليته وكيونته المستقلة عن ملاسبات تأليفه»^(٦٤).

فالمسألة ليست تحليل الألفاظ تحليلًا وفق سياقاتها الدلالية فقط، بل هي كذلك تحليل لفعل هذه السياقات في ضم أجزاء الأثر الأدبي ضماً تسرى فيه - بفاهلية قوة الصهر الخلقة لدى الشاعر - حياة عضوية حتى يستوى أماننا كائنا حياً مستقلاً عن ملاسبات تأليفه.

عليها من الاتساع وروث البهائم . وقد بلغ من احتقار شأن الإنسان أن يسوى بينه وبين السوائم في غرفة واحدة ، هي الصورة المقيمة للأكوخ ذات المظهر الحفيري هؤلاء التعساء . وهي ليست أكواخا بالمعنى الدقيق ، إنها حظائر للحيوان .

ثم يمضي صالح جودت يلون لوحته ألوانا توحى بشدة فعل الفقر هؤلاء الفلاحين ، حيث إن « جلابيهم » - وهذه عادة الفلاح المصري للمزارع الأجير - المصنوعة من قماش الكتان الأزرق ، ليست زرقتها راجعة إلى لونها ، بل إنها - كما تخيلها جودت - قد اكتسبت زرقتها من جسد صاحبها ، الذي جفت منه دماء الحياة فتحول لون جلابيه إلى ذلك اللون الذي ينم عن زرقه جسد لابسها ، فهو ميت كست الزرقه جسده وما اكتسب به من ثوب ، فتحول بكل ما عليه وما فيه إلى صورة للفقر « العُذم » قد فعل فيها الجوع فعلته .

وه أوقاتنا ، ولم يقل الشاعر قوتنا ، بل جمع الكلمة جمعا مقصودا به بيان قفامة ما يقتاتون به ، وقلة قيمة ما يطعمونه غذائيا ، إذ هو من « حروق السريس » ، وهو نبات دائم ما تلوكه أشدق الفلاحين المصريين بطميه بعد انتزاعه من الحقل ، ثم ينطع الواحد منهم على بطنه ، ماداً فمه ، ملائساً به سطح ماء التربة كي يرنوي « من فم التربة » .

وفي هذا الموقف - حيث ينقع الفلاح خلته - ما فيه من إذلال ، فضلا على مقارنة صورة الفلاح شاربا ماء التربة بصورة الحيوان ، حينما يمد فمه إلى الموقع نفسه ليشرب . وماذا يشرب ؟ إنه لا يشرب ، بل « يصب » . وجودت يعطينا في صوت الكلمة هذا الكم الهائل من الطمس ، والقاذورات ، وديدان الأمراض ، التي تدخل جوف هذا الفلاح دفعة واحدة ، خلال فم هذا الظالم المسكين .

وفي نهاية ما يجب به تدخل الماء (نعب من الطين والدود ماء) . والحظ ترتب هذه الكلمات في السياق الذي أرادها لها الشاعر ، كي توحى بجملة ما يشربه هذا الذي قد فُرض عليه الشقاء . فالطين أولا ، ثم ما خالطه من ديدان الأمراض ، وأخيرا الماء الذي « يجبل الوجوه إلى الصفرة » .

فهنا في الوجه صفرة وشحوب ، وهناك في الجسد وما يستره زرقه وعدم ، فلا تنتظر من هوامل إملاق حياة هذا الأجير المزارع إلا أن تجعله - لو تحصل على لقمة خبز - لا يحس طعم الغذاء الذي يحرك به فمه ، ومنابع الشقاء مستمرة من حوله ، وداخل نفسه . فكيف تريد له أن يستمرى - مطعمه ، وهو المهتد بأن تنتزع منه حتى اللقمة المغموسة في فوب التعساء ؟

وانظر إلى الحرف « قد » الذي وضعه الشاعر هنا ، ليوحي باحتمال^(١) التهديد القائم فوق رقبة هذا الفلاح ، من قبل مالك أرضه ، أو من يسمى (بالإقطاعي) . إذ إن هذا المالك المتحجر القلب ، لعل استعدادا في أية لحظة لاستلاب حتى لقمة الشقاء هذه من بين يدي هذا التعس الأجير ، فهو يملك الأرض الزراعية بمن عليها وما عليها .

٨ - نعب من الطين والدود ماء

يجبل الوجوه إلى الصفرة

٩ - ولقمنا لقمة الأسقياء

وقد لائمع باللقمة

١٠ - ولينا الذي ينش الفضلات

ينش من كسرة كسرة

١١ - ولكننا معشر المؤمنين

نجل الآله على النعمة

١٢ - أسألي أحد كيف تُرت

لقد لرت من أجل حريق

إن القراءة الأولى (التلويقية) لهذه الأبيات تترك في نفس القارئ ذى الواحية الحساسة انطبعا بالأسى لحال هذا المتكلم المطحون ببؤس الحياة في ريف مصر قبل ثورة يوليو سنة ١٩٥٢ ، حيث تمضي أيامه محترقا بنار شقائها الذي يتعاوره من كل جانب . لقد كان تعداد الشعب المصري آنذاك عشرين مليوناً ، أصوهم تمت جذورها امتداداً في أحمق ريف مصر ، آباء وأبناء وأخوة يعانون قذارة السُكْنَى ، وأمراض الفقر ، وسوء التغذية ، والمياه الملوثة . إنها حياة مطعمها الشقاء بجميع صوره ، التي أودت بكرامة الإنسان ، فجعلته أشبه بالحيوان ، حتى أخذ يبحث - تحت وطأة العُسر المقيم - عن بقايا الخبز في القمامة .

وبرغم هذا الإذلال المقيم ، والحياة النكدية ، فإن احتمال العسر هو من شيم الصالحين الأتقياء ، الذين صبروا فأنقذ الله عليهم الفرج ، حين انطلقت تلك الثورة المباركة ، لتعيد إليهم آدميتهم المسلوقة . هذا عن القراءة الأولى .

فيذا أهدت الصوت حل نفسك مرة ثانية - كما يقول عبد القاهر - أي إذا ما أردت الترجيح الشغرى بقصد القراءة ، التي تبرز تلويقاً لما أُمّ بالفلاح المصري من ضراوة الفقر المقيم ، المضروب من حوله نَسْراً - إذا أردت هذه (القراءة الثانية) التي تجمع اللوق مع النقد) ، فإن أول ما يصادفك لفظة « شعمة » موضوعة في سياق لغوي غني ، يوحي بأنها محترق (فوبانا) في بطنه شديد (وهذا أكثر إيلاها) ولا يحس بها أحد لأنها وراء المجاهل .

ولقد أراد صالح جودت أن يتوافر لهذه الشمعة (التي تضيء للآخرين وتذوب احتراقاً) كل هوامل الصمت الأسود ، الذي تأمر على إخماد ضوئها الواهي فجعلها تلويقاً وبالليل ، الذي ضرب حول ريف مصر - أصل الشعب المصري - ذى التعداد البالغ آنذاك عشرين مليوناً ، تجمعهم (ذوبة الحسرة) التي التفت لنا الشاعر - خلال نظامه اللغوي - أو سياقها اللغوي - عدة صور لها ، جعلها عنواناً ، وعلامات دامية للفقر الناشب أطفاله في أبناء ريف مصر . فهم يعيشون في « حظائر » ثم إنه أضاف الحظائر إلى الضمير « نا » . ولك أن تتصور ، لم تجعل الحظيرة ، وأي حال تكون

أيا الظالم المستبد حبيب الفناء عدو الحياة

وكل ذلك ما هو إلا نتيجة خبرة طويلة - لابد من توافرها - بقراءة النهاذج الشعرية قراءة تذوقية نقدية ، فيها الكثير من الخلق والإبداع ، وتساعد الوعي الثقافي^(٦٣) لدى الناقد نفسه ، حتى يلم بما يسرى داخل النص من عوامل الإبداع الفني التي تضم أجزائه ، وتجعله يبدو وكيان عضوي موحد^(٦٤) .

ولو وقفنا عند « الكيان العضوي الموحد » لوجدنا أنفسنا مدفوعين تلقائياً - بما يوجه سياق البحث - إلى التنقيب عما يقصده الدكتور زكي نجيب بالكيان العضوي الموحد .

إننا لو تفحصنا ما جاء بكتابه التطبيقى نقداً « مع الشعراء » ، واستقرأنا ما كتبه فيه عن « العقاد الشاعر » ، مفرداً فصلاً ممتداً (من ص ٥٢ حتى ص ٦٥) - لو تفحصنا ذلك الفصل لتبين لنا أن « القراءة الثانية » ، التي يقصد من ورائها تلمس سر بيان روح واحدة ، تجمع البناء اللفظي في القصيدة في كيان عضوي موحد ، إنما هي « خبرة عبرها الشاعر . . . أوحالة معينة دعت إلى قول هذه القصيدة »^(٦٥) ، وتنتج به - في عرف الدكتور زكي الناقد صاحب الفلسفة الوضعية - وجهة فلسفية .

إنه يقول تحت عنوان :

« فلسفة العقاد من شعره » . .

« ولعلنا نزيد موقف العقاد الفلسفي إيضاحاً إذا ذكرنا أن وقفات الفلاسفة من الوجود صنفان : فوقفة يرى بها صاحبها الوجود وكأنه روح تفرغت عنها مادة تجسدت في الكائنات التي تراها من حولك ، ووقفة أخرى ، يرى بها صاحبها الوجود وكأنه مادة تفرغت عنها روح تتمثل في الموجودات « اللامادية » التي نعرفها ، من عقل وحياة وغيرهما .

والعقاد ينتمي إلى الصنف الأول .

لكن هذا الصنف الأول يتشعب فروعا مختلفة باختلاف الصفة الجوهرية ، التي توصف بها الروح : أمي في جوهرها عقل ؟ أم هي إرادة ؟ أم هي شعور ووجدان ؟

والعقاد - كما يبدو لي من تتبع شعره - مؤمن بأن الأصل الروحاني الأول قوامه وجدان وحاطفة ؛ لأن جوهره الحب ؛ ومن الحب تنشأ الحياة ؛ وإن الحياة لتظل في كائناتها الأحياء - برغم جاهلها - كالحرساء التي لا تنطق لتفصح عن سرها ، حتى يتاح لها الشاعر الذي يحسها عميقة غزيرة في نفسه .

الحب والشعر ديني والحياة ممسا
دين لممرك لا تنفبه أديان
هي الحياة جنين الحب من قديم
لولا التجاذب ما ضمتك أكوان^(٦٦) .

ولعل بؤرة الفقر بأشبع تركيز لها ، تبدو جلية في صورة من « ينش الفضلات يفتش عن كسرة البسرة » . إنها صورة حيوان ضال جائع ، أقرب إلى الكلب أو غيره ؛ ذلك بأن (النش) لا يكون إلا بفعل الحيوان ؛ وهو ينش بين الفضلات (بقايا القمامة) . ولعله (أي جودت) يعنى ما تخلف من طعام إقطاعي الأرض . وهل يترك الإقطاعي وراءه شيئاً يمكن أن يسد جوع هذا الفلاح المسكين ، اللهم إلا كسرة الكسرة ، التي ينش القمامة من أجلها ، حتى يمكنه اقتناصها بعد عسر ؟

وفي هذه الاستعارة « ينش الفضلات » ، والكنابة « يفتش عن كسرة الكسرة » يلوح مدى المعاناة ، التي تحمل من التحصيل على لقمة خبز أمراً شديد العسر على هذا المطحون الذي أفاض عليه الإله صبرا ، وعظم إيمانه مستسلما لقضاء الله ، راضيا بمثل ما يسميه الشاعر « نجل الله على النعمة » . واستخدام « جودت » لكلمة « النعمة » هنا استخدام يمتدح على الإثارة في نفوس السامعين لهذه « القصيدة » ، فكيف تسبون ما عرضته عليكم من ألوان الفقر الإنسان ، خارج نفس هذا الفلاح وداخله ، كيف تسبون ذلك « نعمة » ؟ إنها أقرب إلى أن تكون « نعمة » تتطلب العناء^(٦٧) .

من هنا كان استنكار الشاعر - وهو أحد أبناء هؤلاء المستذللين فقراً - للتساؤل عن سبب قيام ثورة ٢٣ يوليو ؛ فهي - في منظوره - ثورة من أجل استعادة الإنسان - في مصر الرفيف - لأدميته ، بعد أن آل به الأمر إلى تلك الصورة الشائكة التي ذهبت بمعام هذه الأدمية .

هذا من قراءة الألفاظ ، لفظة لفظة داخل سياقات العلاقات التي أضفى بها الشاعر رؤية فنية جديدة - كما سبق أن نوهنا بذلك - على واقع فلاح مصر ، حين قامت ثورة ٢٣ يوليو .

والناقد المتذوق (أي من يقرأ قراءة ثانية ، هي قوام « النقد » في عرف زكي نجيب) لا ينبغي عن وعيه - وهو على مشارف اللاوعي الفني - كثرة استخدام الشاعر للكلمات المدمومة الصوت (أيا / كوخى / وراء / جاهل / قريق / أفوب / الشقاء / عشرون / أقواتنا / حروق . . .) لتصوير رثابة الفقر المخيم على أنفس هؤلاء المطحونين . ولن يخفى من فطنته أيضا حرف الروي المكسور في لامية الأبيات ، لما يوحى به من انكسار نفسي لدى الشاعر والقارئ على السواء .

غير أن الإطار الموسيقي الذي يصنعه الوزن (فعولن / فعولن / فعولن / فعولن) هو أقرب إلى الخطوات العسكرية ، التي تنبئ عن مهمة ثورية ، تذكرنا - قراءة متذوقة - بقول الشايف :

إذا الشعب يوماً أراد الحياة
فلا بُد أن يستجيب القدر

أو يقول الشاعر نفسه :

ولقصيدة الشعر حل وجه الخصوص ، مشيرين إلى الأساس الذي يشتركان فيه ، ومستكشفين الاختلاف الرئيسي بين كل منهما . فإذا كان « الذوق » خطوة أولى تسبق « النقد » وليس هو النقد ، فإن كلا الناقلين : مندور ، زكي ، يتوافر لديهما هذا الذوق ، بحكم طول ملاسهما للقراءة النصوص الشعرية التي أورداها في مؤلفاتها النقدية ، ومتابعة كلٍّ منها لتتاج طه حسين في دراساته للشعر ، التي غلب عليها الطابع التأثري النقدي ، مُعَوِّلاً حل موسيقية الأداء اللغوي لدى الشعراء في سباقاتهم^(٧٠) المختلفة ، واعتناء الاثنين آراء الإمام عبد القاهر الجرجاني في مفهوم تلوق اللفظة ذات الإشعاع الفني (أحى النظم) بقصد الوصول إلى معنى المعنى ، وأخيراً - وهو الأهم في علاقته بما تناقشه مقارنة بين منهجيهما - دراسة كل منهما المنطق اللغوي بأسلوب مغاير :

فالدكتور محمد مندور قد درس « القانون » .

والدكتور زكي نجيب قد درس « الفلسفة » .

وهذا الملح الأخير - في رأيي - مصدر اتفاق كلا الناقلين ، كما أنه في الوقت نفسه مصدر اختلاف كل منهما .

أما أنه مصدر اتفاق لذلك من حيث إنه قد صيغ أسلوب كلٍّ منهما في النقد بصيغة « التعميل » ، وأحى بالتعميل استخدام العقل - في أثناء القراءة الثانية - في تمييز ما يتقده ، تمييزاً هو أقرب إلى الإقناع المنطقي (وهو ما يتميز به رجل القانون ورجل الفلسفة) . هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فإن التعميل نفسه كان يحك اختياراً ، أحى أن التعميل عند الدكتور « مندور » ينحو بما يتقده نحواً لغوياً ، يصل بالفقاري إلى كل ما من شأنه أن يطور به نفسه تطوراً متصلاً بمبادئ علم اللغة ، واصلاً إلى ما عرف في الوقت الراهن « بالأسلوبية » وكذلك « البنيوية »^(٧١) .

أما « التعميل » عند الدكتور زكي نجيب لينحى به - خلال تقده - منحى « التحليل » الذي يمتزج من منابع المبادئ التي تعين رجل الفلسفة في دراساته ، إذ الفلسفة - كما يقول الدكتور زكي نجيب نفسه^(٧٢) - « تحليل » ، « ولما كانت اللغة العربية » - عند ناقلنا - منطقية إلى حد بعيد ، إذا قيس إلى غيرها من اللغات ، ثم هي مشحونة بشحنات وجدانية إلى حد بعيد كذلك . . . بل إنها لتسيج مثالك بين فكر عقل منطقي ، ووجدان صوري شعري^(٧٣) - لما كان ذلك كذلك ، فإن رجل الفلسفة الوضعية في أثناء تحليله - ناقلنا - يستخدم علم النفس ، والأنثروبولوجيا - والدراسات اللغوية الحديثة ، والعلوم الطبيعية الحديثة ، ونظرية التطور ، ونظرية النسبية ، ونظرية المجال ، ونظرية اللاتمين والاحتمال ، وكل ما شئت فيها يمكن أن يفهمه الناقد من الفلسفة ، حديثها وقديمها على السواء^(٧٤) .

يقول الدكتور زكي نجيب محمود : « الناقد صاحب وجهة نظر ، ينظر منها لا إلى كتاب واحد ، بل إلى كل كتاب آخر يعرض له .

هكذا تثمر القراءة الثانية - عند الدكتور زكي نجيب ناقلنا - ثمرات ، هي في عصارعها ذوبان حياة فلسفية حريضة ، عاشها خلال تدريسه الفلسفة ، ولا يستطيع منها فكاً ، حينما يخوض في ميدان النقد الأدبي ، بل لابد أن تطفو على سطح نهر القراءة الثانية المتدفق ، خلال تذوقه النقدي لما يقرأ من شعر .

إنه - أي زكي نجيب - يتأمل إلى جانب فاعلية « الخيال » الموحد فاعلية أخرى هي « فاعلية (الفهم) » . وهو يدرج ذلك الكيان الواحد تحت مقولات الذهن^(٧٥) ، فما بالك بشعر المقاد ، حيث العقل يسيطر على وجدانه في معظم ما كتب من الشعر حل نحو يكون له صدهاء في نفس الناقد المتلوق صاحب الفلسفة الوضعية ؟ !

إن ذلك المفهوم الفلسفي لمعنى الوحدة ، من خلال « القراءة الثانية » للعمل الشعري ، وفق ما تكشف لنا عند ناقلنا - أقول إن ذلك المفهوم يوصلنا بالضرورة - ولو جزئياً وفي إيجاز - إلى مناقشة

دعوى طاماً ردّها د . زكي نجيب في كتبه ، أنه صاحب فكرة القراءة الثانية (النقدية) ، في حين نسبت هذه الفكرة - تناسياً - إلى الدكتور « محمد مندور » . فقد كان هذا الأخير في بدء حياته يقول بأن النقد ذوق أول وأخيراً ، ثم تحول - بعد مدة - تماماً إلى أن النقد فوق ، وقراءة ثانية^(٧٦) أي « ذوق مُعَمَّل » . يقول الدكتور زكي نجيب : « كان الدكتور مندور - في ذلك « الصراع » - ينادي بأن النقد قراءة كلة ، ومرجعه كله إلى التذوق ؛ فقلت له فيها قلت : « إن في ذلك خلطاً بين « قراءتين » : الفاعلية (الذي سيصبح ناقلنا) إنما يقرأ القراءة الأولى ، فلا يسعه بحكم الذوق الأدبي الخالص إلا أن يحب ما يقرأ أو أن يكرهه ، وقد يقف عند هذا الحد ، أو يسم « بالكتابة » ليوضح وجهة نظره ، أحى « ليعمل » رأيه بالعقل التي تستند وتؤيده ، و « التعميل » عملية عقلية ؛ لأنه رد الظواهر إلى أسبابها .

ومعنى ذلك أن الذوق خطوة أولى « تسبق » النقد ، وليس هو النقد ؛ إذا النقد يحى تعميلاً له . والذوق يسبق النقد بمعنى آخر أيضاً ، هو أن الفقاري (الذي سيصبح ناقلنا بعد القراءة) يختار مادة قراءته بذوقه . . . فلماذا يقرأ هذه القصة دون تلك ؟ الحكم هنا للعقل الذوقي . لكنه إذا ما قرأ وتلوق بالحلب أو بالكرامة ، فرمها له أن « يبدأ » بعد ذلك عملية تحليل وتعميل ، تكون هي النقد ، وعندئذ يكون النقد عملية عقلية ؛ لأن كل تحليل وكل تعميل هو من العمليات العقلية الصرف . وقد أخذ الدكتور مندور بعد ذلك بأعوام بفكرة « القراءتين » هذه ، دون أن يذكر الذي أوحى إليه بها^(٧٧) .

هذا النص الذي اجتزأته عن كتاب « فلسفة النقد » والذي عرض الدكتور زكي نجيب مضمونه في غير موضع من كتبه النقدية ، يحتاج منا إلى وقفة تأمل تكون فيها قارئين - وفق ما يريد لنا د . زكي نجيب - للمرة الثانية ، مقارنين بين منهج الدكتور محمد مندور ومنهج الدكتور زكي نجيب في التناول النقدي للأدب ،

وزن موسيقى (عروض) معين ، لإحداث تأثير إيجابي
رحب في نفس القارئ المتلقي ، مع عدم إغفال شكل
الكلمة ، فتأمل الألفاظ بصريا ، والاستمتاع بما وضعت فيه
من سياق منغم صوتيا ، هما محور الإحساس بالجمال عند
الدكتور زكي نجيب .

رابعا : الخبرة الجمالية ، تتجلى لدى الناقد ، بتجدد إدراكهم لدى
فاعلية خيال الشاعر في طريقة تركيب بنائه الفني : لفظة
لفظة ، وصورة صورة ، بقصد إضفاء صفة جديدة للشيء .
لم تكن له قبل ميلاد تلك العلاقات الفنية الجديدة
الخاصة ، التي أوجدتها خيال الشاعر . ولن يتحصل الناقد
على ذلك إلا بمداومة الألفة بهته وبين الأعمال الفنية .

خامسا : وضوح أثر أسلوب عبد القاهر الجرجاني في كثير من
كتابات الدكتور زكي نجيب محمود النقدية ، وعلى وجه
الخصوص ما حاوله ناقدنا المعاصر من محاولة تقنين اللوق
النقدى خلال قراءتين : قراءة أولى تلولية ، وقراءة ثانية
نقدية ، لتحلل لاستحسانك أو لاستهجانك . فالنص
نفسه هو مدار اهتمام الفقهاء والنقاد العرب القدامى ،
وهو ذاته بؤرة الدراسات التي أدارها أنصار مدرسة النقد
الجديد .

سادسا : هدف القراءة الثانية لدى ناقدنا زكي نجيب إلى فهم
البناء اللفظي في القصيدة داخل كيان عضوي موحد ،
والانجذاب به وجهة فلسفية تفسر لنا السر في تماسكه
عضويا .

وهكذا نرى في نهاية بحثنا أن عملية الإبداع النقدي - عند
الدكتور زكي نجيب محمود - هي في حقيقتها استغلال جري لكل
القدرات العقلية والمرئية المتاحة ، داخل سلسلة من سياحات
الخيال ، والبصيرة المرفهة ، يحاول بها الدكتور زكي أن يخلق على
عملية الإبداع النقدي شكلا مرضيا ، ذا صبغة فلسفية ،
يساعدنا على إعادة اكتشاف الجهد الخلاق والمبدع - في الأعمال
الفنية - الذي خالها ما نخدمه العادة والتقليد .

فبعد أن يتعمد النظر إلى « جزئيات » كثيرة ، إلى عدد من قصائد
الشعراء ، أو قصص الأدباء ومسرحياتهم ، تتكون لديه القاعدة
النظرية العامة ، التي يختارها أساسا للنظر (٧٥) . لهذا « الناقد
يحتاج إلى وقفة عقلية تحليلية ، تحمل النقد أدخل في باب الفكر
العلمي ، منه في باب اللوق الشخصي » (٧٦) .

هكذا نجد رجل النقد قد اتفقا في ضرورة توافر اللوق الأدبي
(القراءة الأولى) بمكوناته ، كما أسلفنا ، واتفقا أيضا في « التعقيل »
(أساس القراءة الثانية) ، وإن اختلفت نوحته ، « فالتعقيل » عند
الدكتور محمد مندور تعقيل لغوي ، في حين أن هذا التعقيل عند
الدكتور زكي نجيب تعقيل فلسفي .

من هنا فإن ادعاء أحدهما (الدكتور . زكي) بأنه أسبق من
الأخر وصولا إلى مفهوم القراءة الثانية - هذا الادعاء لا ينبغي
كونها - كما قال « ديامل » في كتابه « دفاع عن الأدب » - كثيقي
المقص ، أيها أقطع من صاحبه !

وبعد فإن هذه الرحلة التي طوينا بها حول آراء الدكتور زكي نجيب
محمود في دراساته النقدية ، بغرض استكشاف أسس التلوق
النقدى لدى هذا الفيلسوف - هذه الرحلة في نقد النقد تقتضيها
التلوث قليلا لاستجماع ما يمكن أن نلّمه أساسا ، يضمها الدكتور
زكي نجيب للعملية النقدية ونجملها في الآتي :

أولا : ألفاظ الشعر قوارير ، يحفظ الشعراء في داخلها بعوالم
سحرية لمن شاء أن يفتح هذه الألفاظ - من القراء والنقاد -
متمثلا ما يمكن أن تفرغه في مشاعرهم خلال السياقات
المختلفة من إيماءات لا حصر لها .

ثانيا : مواقف الشعراء القدامى من نقد ألفاظ الشعر لدى بعضهم
البعض ، يمكن أن تعد مدخلا مبتدئ به في أسلوب تلوقنا
النقدى ، مع إضافات جديدة نستمدّها من رصيد ثقافتنا في
مبادئ علم النفس وعلم الجمال وعلوم الطبيعة ، لتعيننا في
إعادة تفسير ما نقرأ .

ثالثا : يركز الدكتور زكي نجيب على ضرورة الانتباه إلى صوت
الكلمة من خلال تضام أصوات أحرفها ، ونظمها داخل



الهوامش :

ومدارجها . واتقسام أصنافها ، وأحكام مجهرها ومهموسها ، وشديدها ورخوها ، وصحبها ومعتلها ، ومطبها ومنفتحها ، وساكها ومتحركها ، ومضبوطها ومهتوكها ، ومنحرفها ومشتركها ، ومستويها ومكروها ، ومستعليها ومنخفضها ، إلى غير ذلك من أجناسها ، جـ ١ ص ١ - ٣ .
ولابن جني كذلك في كتابه « الخصائص » جـ ١ ص ٩ ، ص ١٠ ، نصي يبدل على الفرق الفنى - تلوقها صوتياً - بين حروف المعجم ، حيث يقول : « ولأجل ما ذكرنا من اختلاف الأجراس في حروف المعجم باختلاف مقاطعها ، التي هي أسباب تباين أصداها ، ما شبه بعضهم ، الحلق والقلم بالناي ؛ فإن الصوت يخرج فيه مستطيلاً أملس سافجاً ، كما يخرج الصوت في الألف ، فحلقاً بغير صنعة .

فلذا وضع الزاير أنامله على خروق الناي المشوقة ، وراوح بين أنامله ، اختلفت الأصوات ، وصيغ لكل خرق من صوت لا يشبه صاحبه . فكذلك إذا قطع الصوت في الحلق والقلم ، باعتدال على جهات مختلفة ، كان سبب استماعنا هذه الأصوات المختلفة .

ونظير ذلك أيضاً وتر العود ، فإن الضارب إذا ضربه ، وهو مرسل ، سمعت له صوتاً ، فإن خصر آخر الوتر ببعض أصابع يراه ، ألقى صوتاً آخر ، فإن أذاها قليلاً ، سمعت غير الاثنين ، ثم كذلك كلما أمد إصبعه من أول الوتر تشكلت لك أصدا مختلفة .

إلا أن الصوت الذي يؤده الوتر (حلقاً غير محصور) لمجده بالإضافة إلى ما أذاه (وهو مضبوط محصور) أملس مهتزاً ، ويختلف ذلك بقدر قوة الوتر وصلابته ، وضعفه ورخاوته .

فالوتر في هذا التمثيل كالحلق ، والخففة بالمضرب عليه ، كأول الصوت في الألف الساكنة ، وما يطرأ من الضغط والخصر بالأصابع ، كالأدى يحرص للصوت في مخارج الحروف من المقاطع . واختلاف الأصوات هناك ، كاختلافها هنا .

ولما أرفأ بهذا التمثيل الإجابة والتفريب .

وهذان النصفان لابن جني ، مأخوذان عن كتاب :

— عبده الراجسي / فقه اللغة في الكتب العربية - دار النهضة العربية ١٩٧٩ ، ص ١٣٣ - ١٣٤ .

١٦ - ٥ . زكي نجيب محمود / مع الشعراء / ص ١٩٠ ، وهي الظاهرة نفسها

التي يعرفها ناقد إنجليزي وشاعر معاصر هو جيمس ريفز بقوله :
"Exceptional ability to use words..." , p. 41.

... "An exceptional command of language..." , p. 42.

يذكر في كتابه : Understanding Poetry, Heinemann, London, 1979:

ويحصل « باستخراج مكتون سر الألفاظ إلى الإحزان » ما أدركه ابن جني « لسباق الحال » حيث يتناول العرائل التي تؤثر في « المعنى » ، كالفهم والتفهم ، والاستمانة بإشارات من الوجه أو اليدين أو غير ذلك فيقول :
« وقد حدثت الصفة ، ودلت الحال عليها ، وذلك فيما حكاه صاحب الكتاب » من قولهم : جبر عليه ليل ، وهم يريدون : ليل طويل . وكان هذا إما لحلت فيه الصفة ، لما دل من الحال على موضعها . وذلك أنك تحس في كلام القائل لذلك من التطويح والطرح والتضخيم والتعظيم ما يقوم مقام قوله طويل ، أو نحو ذلك . وأنت تحس هذا من نفسك إذا تأملته ، وفلك أن تكون في مدح إنسان والتناء عليه ، فتقول : كان والله رجلاً ، فتريد في قوة اللفظ به « الله » هذه الكلمة ، وتتمكن في تحطيط اللام ، وإطالة الصوت بها ، وعليها ، أي رجلاً فانيلاً أو شجاعاً أو كريماً أو نحو ذلك .

وكذلك تقول : « سأناه فوجدناه إنساناً ! » ولتكن الصوت بإنسان وتنفخه ، فتستغنى بذلك عن وصفه بقولك : إنساناً سنجاً أو جواداً أو نحو ذلك .

١ - زكي نجيب محمود / كتاب « فنون الأدب » / تأليف د . ب تشارلتن / ص ٣٧ / ط ٢ ، لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٥٩ .

٢ - الفرصاة للكبيران من عندى حتى أجسم ما يعنيه الدكتور زكي بقوله : « إضافة الضمير إليهم » .

٣ - ٥ . زكي نجيب محمود / فنون الأدب ، ص ٤٠ و ٤١ .

٤ - المرجع السابق ، ص ٤٩ .

« وانظر جيمس ريفز J. Reeves في كتابه :

"The best critics are also best : حيث يقول : The Critical Sense, writers" Heinemann Educational Books, London 1963, p. 10.

٥ - ... « هذا البيت أصح بيت قاله العرب ، لأنه جمع ضروباً من المجاز : نسبهم إلى البخل ، لكونهم يطنون نارهم خافة الضيفان ، وكونهم يخلون بالمال ، فيمضون عنه البول ؛ وكونهم يخلون بالخطب ، فنارهم ضيقة لظنهم بؤلة ؛ وكونهم يؤلة بؤلة حمراء ، وهي أقل من بؤلة الشاة ؛ ووصفهم باختنانهم ، وذلك للزعم » . (فنون الأدب ص ٤٢) .

٦ - المرجع نفسه ص ٥١ .

٧ - زكي نجيب محمود / مع الشعراء / دار الشروق ، بيروت / القاهرة ، ط ١ ، ١٩٧٨ ، ص ١٩٣ .

٨ - نفسه .

٩ - ... « والشعر مصنوع من كلمات ، ومن أجل أن اختيار هذه الكلمات يمثل عنصراً رئيساً في الشعر ، بل إنه (أي الاختيار) يكاد أن يكون في الحقيقة أهم ملحق في فن الكتابة الشعرية على وجه الإجمال » - هذه ترجمة للنص الإنجليزي :

— (Poetry is made of words, and obviously, the choice of words is important in poetry; indeed, in a sense it is the whole art of writing poetry)

عن كتاب : The Anatomy Of Poetry By Marjorie Boulton, Routledge and Kegan Paul, London, Fifth Edition, p. 152.

١٠ - زكي نجيب محمود / لغز ولهب / دار الشروق القاهرة / بيروت ، ط ٢ ، ١٩٨١ ، ص ٣٦ .

١١ - "A Sense of what is harmonious, fitting or beautiful; the perception and enjoyment of what constitutes excellence in literature (or other arts). Taste is a term often used in criticism to designate the basis for approval or rejection of a work of art."

Harry-Shaw: Dictionary Of Literary Terms, Mc Graw-Hill, N.Y 1972, p.372.

١٢ - زكي نجيب محمود / فنون الأدب / تشارلتن ص ٣١ .

١٣ - نفس المرجع ص ٦٨ .

١٤ - القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني / الوساطة بين المتنبي وخصومه / تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم ط ٤ سنة ١٩٦٦ / حسي الباني الحلبي ص ٤١٢ .

١٥ - زكي نجيب محمود / فنون الأدب / تشارلتن ص ٣١ وكذلك المؤلف نفسه في كتابه / هموم المظنون / ط ١ سنة ١٩٨١ ، دار الشروق ، ص ٢٣٨ و ٢٣٩ وكذلك المؤلف نفسه في كتابه / قصة عقل / ط ١ سنة ١٩٨٣ ، دار لشرق ، ص ١٥٤ .

والى مثل ظاهرة تكرار بعض الأحرف لإحداث تأثير معين ، فإن ابن جني عالم اللغة ، قد أشار إلى ذلك في كتابه « سر صناعة الإعراب » الذي (يشتمل على جميع أحكام حروف المعجم ، وأحوال كل حرف منها ، وكيف موالاه من كلام العرب ... وأحوال هذه الحروف في مخارجها

- ٢٩ - دكتور أثر في - كما يقول زكي نجيب محمود - هو حقل أوجه ، ولغة المفاتيح هي الصورة الفنية الخاصة ، التي تلبس صورة اللغز بلحمه حل اختلاف اللغة وطرائق أمثلها . حل أن هذا الاختلاف في التأويل نفسه ، دليل على أن وراءه « حقيقة » إنسانية ، يحاول المؤلفون أن يصلوا إليها .
- انظر زكي نجيب محمود / في فلسفة النقد / دار الشروق ١٩٧٩ ، ص ٤٦-٤٧ .
- ٣٠ - زكي نجيب محمود / هموم المقلتين / ص ٢٤٨ .
- ٣١ - نفسه ، ص ٢٤٧ .
- ٣٢ - زكي نجيب محمود / هموم المقلتين / ص ٢٥٤ .
- ٣٣ - زكي نجيب محمود / المعقول واللامعقول في تراثنا الفكري / دار الشروق ١٩٧٥ ، ص ٢٤٨-٢٦٧ .
- ٣٤ - زكي نجيب محمود / فنون الأدب / من ص ٣٠ إلى ص ٣٣ ، من ص ٣٧ إلى ص ٣٩ ، من ص ٨٩ إلى ص ٩٥ .
- ٣٥ - زكي نجيب محمود / في فلسفة النقد / صفحات : ٣٧ ، ٣٨ ، ١١٢ ، ١١٧ ، ٢٢٣ .
- ٣٦ - زكي نجيب محمود / قصور ولباب / صفحات : ٥٤ ، ٧٧ ، ٧٨ .
- ٣٧ - زكي نجيب محمود / المعقول واللامعقول في تراثنا الفكري / ص ٢٥٩-٢٦٠ .
- ٣٨ - يقول الناقد الإنجليزي James Reeves في كتابه The Critical Sense الطريقة التي يصوغ بها الشاعر اللغة ، ونتيجة لإضافته علاقة جديدة بين تلكم الألفاظ :
- 'It gives us pleasure in the ways in which words are put together'.
- انظر : The Critical Sense. Practical Criticism of Prose and Poetry. Heinemann Educational Books, London 1983, p. 14.
- ٣٩ - زكي نجيب محمود / المعقول واللامعقول في تراثنا الفكري / ص ٢٥٥-٢٥٦ .
- ٤٠ - مصطفى سويل / دراسات نقدية في الفن / مطبوعات القاهرة ١٩٨٣ ، ص ٣٠ .
- ٤١ - نفسه ص ٣٧ .
- ٤٢ - سامي الدروبي / الموجد في فلسفة الفن / تأليف بندكتو كروث - دار الفكر العربي - القاهرة ١٩٨٧ ، ص ١٦٧ .
- ٤٣ - يوسف نور عوض / فائقة الشعر وفائقة النقد / تأليف ت. إس. إليوت - دار العلم / بيروت لبنان ١٩٨٢ ، ص ١٢٣ ، ١٤٦ .
- ٤٤ - زكي نجيب محمود / المعقول واللامعقول في تراثنا الفكري / ص ٢٥٧ .
- ٤٥ - زكي نجيب محمود / في فلسفة النقد / ص ٣٧-٣٨ .
- ٤٦ - انظر حاشية رقم ٤٤ من هذا البحث .
- ٤٧ - مجلة الثقافة المالية / بحث بعنوان « الفن والإبداع ونوعية التربية » بقلم جون ميربي وترجمة محمد حفيظ جاد ص ١٠٥ / العدد ١٩ السنة الرابعة نوفمبر سنة ١٩٨٤ / الكويت .
- وانظر سامي منير / وظيفة الناقد الأدبي ، ص ١٥٤-١٥٥ .
- ٤٨ - زكي نجيب محمود / فنون الأدب / ص ٣٧ .
- ٤٩ - زكي نجيب محمود / المعقول واللامعقول في تراثنا الفكري ، ص ٢٥٧ .
- ٥٠ - يقول زكي نجيب محمود ... : « ثقافة العصر الواحد متشعبة المحيطة ، فانظر إلى حياتنا الثقافية في مصر خلال العشرينات ، تجد أنها جاءت صدى للثورة السياسية سنة ١٩١٩ ... فكان في الشعر ثورة على مدى مدرسة الديوان ، وكان في الموسيقى ثورة على يد سيد درويش ، وكان في الاقتصاد القوي ثورة على يد طلعت حرب ، وكان في النقد الأدبي ثورة على يد طه حسين ، وكان في المسرح ثورة على أيدي أحمد فؤادى من جهة وتوفيق الحكيم من جهة أخرى ، ثم كان الفن التشكيلي أكثر من ثورة ، إلا كاد أن يفتقر ذلك الفن من العلم ... » .

- « وكذلك إن دققته وصلته بالهقيق فقلت : « سألناه وكان إنسانا ! » .
- « وقرى وجهك وتقطعه ، فهى ذلك من قولك : إنسانا لينا ، أو لحزا ، أو مبخلا ، أو نحو ذلك » .
- ٥١ - انظر الخصائص لابن جني / ج ٢ ص ٣٧١-٣٧٢ .
- وانظر إبراهيم أنيس / دلالة الألفاظ من ص ٢٤ إلى ص ٥٧ - مكتبة الأنجلو المصرية . وقد وردت الفقرة السابقة بأكملها والمراجع التي تكونت منها في كتاب .
- عبده الراجحي / لغة اللغة في الكتب العربية / ص ١٦٩ / دار النهضة العربية / بيروت .
- ١٧ - عبده الراجحي / لغة اللغة في الكتب العربية / ص ١٣٩ حيث ينقل عن ابن جني قوله : « إن للأصوات فيها بيها (نحواً) خاصاً . إن علاقتها بحكمها قواعد وأصول معينة ، فنجد أن هذا الصوت يتطلب صوتاً جديداً إذا وقع في (سياق صوت) معين ، ونجد أن صوتاً ثالثاً يختلف إذا توافر فيه ، وفيما يجاوز من أصوات ، شروط معينة » - ابن جني / الخصائص / ج ٣ ص ١٦٠ ، ص ١٦١ .
- ١٨ - سامي منير حابر / وظيفة الناقد الأدبي بين القديم والحديث / ط ١ دار المعارف سنة ١٩٨٤ ص ٤٨-٤٩ .
- ١٩ - المحاكاة الصوتية Onomatopoeia هي اختيار الألفاظ يعنى صورها معناتها أو يجرى عام من نوع خاص ، كالكلمات التي سبق أن أوضحته في الفن . ونظير إلى أن أحسن تعريف ولدت عليه مفهوم هذا المصطلح لها نحن بصدده ونظيرها ، هو ما جاء بكتاب « الترويج الفصح » مؤلفه ، مارجروري بولفن ص ٥٣ وترجمته كالآتي :
- « إنها الألفاظ بالكلمات إلى أن تحدث أصداء للمعنى عن طريق نقل الصوت الحقيقى لأحرف الكلمة وقد نشغل في إحداث مثل ذلك الإيهام الصوتي إن لم نحسن فتح معنا أو تحريك شفاهنا ولساننا ، فنخرج الكلمة معقدة بعدة من صفات الإيهام ... » .
- انظر أيضاً Dictionary Of Literary Terms, p.264.
- ٢٠ - زكي نجيب محمود / قصة عقل / ص ٧٦ .
- ٢١ - نفسه ، ص ١٧١ .
- ٢٢ - مهدي وهبة / معجم مصطلحات الأدب / ص ٣٤٩ / مكتبة لبنان بيروت ط ١ سنة ١٩٧٤ - وانظر كذلك مهدي وهبة وكامل المنهاس / معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب / مكتبة لبنان بيروت ط ١ سنة ١٩٧٩ ، ص ١٨٩ .
- وانظر كذلك فايز النديبة / الجوانب الدلالية في نقد الشعر في القرن الرابع الهجري / ط ١ سنة ١٩٧٨ / دار الملاح للطباعة والنشر / دمشق ، ص ٣٩١ .
- وانظر كذلك سامي منير / وظيفة الناقد الأدبي بين القديم والحديث ص ١٦٦ .
- ٢٣ - زكي نجيب محمود / قصور ولباب / ص ٣٩ .
- ٢٤ - محمد نصحي وجرجس عبده / الفن اليوم / تأليف : هريوت ريد ص ٣٢ دار المعارف سنة ١٩٨١ .
- ٢٥ - زكي نجيب محمود / هموم المقلتين / ص ٣٥ .
- ٢٦ - نفسه ، ص ٢٤١ .
- ٢٧ - زكي نجيب محمود / قصة عقل / ص ١٥٧ .
- ٢٨ - المقصود هنا « بفاحلية خيال الشاعر في إيجاد علاقات » هو ما عناه « كولردج » بالحبال الثانوية التي من أهم وظائفه أنه يذيب ويلاقي ويصطبغ لكي يخلق مرة أخرى بطريقة أشبه بالصهر .
- انظر : محمد مصطفى يدوي / كولردج / دار المعارف سنة ١٩٦٠ ، ص ١٥٨ يرى زكي نجيب محمود أن « الحبال يخلق للفنان ما لم يره في حياته قط ... لأن الفنان يستمتع في خلقه بحرية لا تتوالى لسواه من أفراد الناس » .
- انظر : زكي نجيب محمود / هموم المقلتين / ص ٢٥٣ .

- انظر : سامي منير (الشرح المصري بعد الحرب العالمية الثانية بين الفن والنقد السامي والاجتماعي) ج ٢ ص ٣٨ ط ١ سنة ١٩٧٨ الميزة المصرية العامة للكتاب .

٥٨- مجدي ومية وكامل المهندس / معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب / تحت عنوان «النقد التطبيقي» ص ٢٢٩ سنة ١٩٧٩ / مكتبة لبنان بيروت .

- وانظر أيضا زكي نجيب محمود / المعقول واللامعقول في تراثنا الفكري / ص .

٥٩- زكي نجيب محمود / تجديد الفكر العربي / ص ٢١٢ ط ١ سنة ١٩٧١ / الباب السابع / (ثورة في اللغة) دار الشروق .

٦٠- زكي نجيب محمود / هموم الملقنين / ص ٢٤٩ (حقيقة الجهال ما هي؟) .

٦١- لتذكر هنا حول استعمال الحرف (قد) ما سبق أن قال به الدكتور زكي نجيب محمود في كتابه العرب و فنون الأدب ، تكليف لغاتهن ، من أن «الفارسي الذي يريد أن يستمع الشعر ، يجب ألا يمر على الكلمات الشبهة تروا سريعا ، ولأنه لا أن يطيل الوقوف عند أسهل الألفاظ ، كما يطيله عند أصعبها وأغربها» .

- انظر زكي نجيب محمود / فنون الأدب ، تشارلتن ص ٣٣ .

٦٢- يقول الدكتور زكي نجيب محمود فيها نحن بصنعه من إبداعات كلمة (النص) : «كلما ازدهت معرفة بالغة والعالم ، ازدهت قدرة على تعمق الألفاظ ، واستخراج ما في أحشائها من معنى مدخر» .

- المرجع السابق ، ص ٣١ .

٦٣- «الإطار العقلي» الذي يوجه خاص - بالغ الأهمية - لأنه هو الذي يكسب خبرة التلويق دلالتها الوجدانية والعقلية ، ابتداء من حالة التهيؤ النفسي ، إلى مجموع الملحوظات التي يجتازها الشخص ، وهو يتلويق بالفعل عملا ما» .

- انظر : مصطفى سويف / دراسات فلسفية في الفن / مطبوعات القاهرة سنة ١٩٨٣ ، ص ٣٢ .

٦٤- زكي نجيب محمود / قصة عقل / ص ١٦٧ .

٦٥- مجلة «فصول» / المجلد الرابع / العدد الأول سنة ١٩٨٣ ص ١٥ .

٦٦- زكي نجيب محمود / مع الشعراء / ص ٥٨ .

٦٧- زكي نجيب محمود / هموم الملقنين / ص ٢٤٤ .

٦٨- إن تفاصيل هذه الملاحاة النقدية بين كل من زكي نجيب ، ومحمد مندور ، تكشف في نصوصها بكتاب الدكتور زكي «لقصور ولباب» الذي نشر في عام ١٩٥٦ ، ثم أعيد طبعه سنة ١٩٨١ ، وهو ما اعتمدت عليه خلال هذه الدراسة من ص ٤٦ إلى ص ٧٨ ، في الفصل المعنون «النقد الأدبي بين التلويق والعقل» .

٦٩- زكي نجيب محمود / في فلسفة النقد / ص ١١٦-١١٧ .

٧٠- سامي منير / وظيفة الناقد الأدبي ، ص ٦٧ .

- وانظر يوسف نور عوض / الرؤية الحضرية والنقدية في أدب طه حسين . دار الفلم / لبنان ، ص ١٦٤ .

٧١- سامي منير / وظيفة الناقد الأدبي / ص ٦٧ ، ص ١٤٦ ، ص ١٤٧ .

٧٢- زكي نجيب محمود / لقصور ولباب / ص ١٥٠ .

٧٣- زكي نجيب محمود / قصة عقل / ص ١٧٧ .

٧٤- زكي نجيب محمود / في فلسفة النقد / ص ١١٧-١١٨ .

٧٥- نفسه ، ص ١١٢ .

٧٦- زكي نجيب محمود / قصة عقل / ص ١٦٨ .

وهي الدكتور زكي نجيب . . وهذا هو بيت القصيد . متحدثا عن فضل ذلك كله في نفسه ناديا . . . «ولقد جبال الله صولا فطرية ، تعددت حتى وسعت منطقية التفكير الفلسفي ، وقابلية التلويق للأدب وللفن معا ، وهو تلويق قد يعقبه أنا بعد أن ، محاولات النقد القائم على التحليل والتعليل ، كما أسلفنا القول في العلاقة المتعاقبة بين التلويق والنقد» .

- انظر زكي نجيب محمود / قصة عقل / ص ١٧٣ .

ويقول الدكتور زكي نجيب كذلك عن نفسه على لسان مصطفى : «ألخص في نفسي هذا الاستعداد القوي لتلقي كل فكرة أراها مؤيدة إلى تعريض ما هو شائع مقبول ، لتقيم مكانها جديدا مأمولا . إنني لأصيد الألفاظ التي ينور بها أصحابها على التنايلد المستقرة الراسخة - تصيدا» .

- انظر زكي نجيب محمود / قصة نفس / دار المعارف / لبنان ١٩٧٠ ص ١٤٣ .

٥١- يقول الدكتور زكي نجيب محمود . . . : «فإن يكن «سبحان» قد ألح في أن تكون عبارة النص الأدبي هي مدار النقد ، وأن يكون الحكم على الأثر الأدبي قائما على مقدار أداء العبارة للمعنى المراد ولا شيء غير ذلك ، فقد ألح قبله عبد القاهر الجرجاني بقسمة لرون أو نحوها» .

- انظر زكي نجيب محمود / قصور ولباب / ص ٩٨ .

٥٢- نفسه ، ص ٩٥ .

٥٣- انظر جبرا إبراهيم جبرا / الحرية والطفولة / المؤسسة العربية للدراسات والنشر / بيروت ط ٢ ، ١٩٧٩ ، ص ١٣١ .

- وانظر زكي نجيب محمود / في فلسفة النقد / ص ٢٣٠ .

٥٤- مجلة «فصول» / المجلد الرابع / العدد الثالث (أبريل-مايو-يونيو ١٩٨٤) والعدد المذكور حول (الخداع في اللغة والأدب ج ١) - مقال نقدي حول كتاب : أثر المسائيات في النقد العربي الحديث - وهذا الكتاب من تأليف توليق الزيدى ، والمقال النقدي للدكتور محمود الزبيدي من ص ٢١٩ إلى ص ٢٢٠ .

٥٥- زكي نجيب محمود / في فلسفة النقد / ص ١٢٢ .

٥٦- مجلة «فصول» / المجلد الرابع / العدد الأول (أكتوبر-نوفمبر-ديسمبر سنة ١٩٨٣) والعدد المذكور حول «النقد الأدبي والمعلوم الإنساني» ، مقال نقدي تحت عنوان «الفلسفة والنقد الأدبي» للدكتور زكي نجيب محمود ص ١٥ نراه فيه يقول . . . «إن الاتجاه إلى دراسة العمل الفني في ذاته عقل - في وقتنا الراهن - أحدث أنواع النقد في أوروبا وأمريكا . وفي هذا الصدد أذكر أنني نشرت في صحيفة الأهرام . في سنة ١٩٥٤ ، مقالا كنت قد أرسلته من أمريكا وكان بعنوان : «ما أذهب الليلة بالبارحة» ، تعقيا على هذا الاتجاه . فذلك أن نقاد العرب القدامى يتلون في العموم - هذا الاتجاه غير مشغل ، وعلى رأس هؤلاء يأتى عبد القاهر الجرجاني ، الذي حصر نفسه في النص ، بحثا عن «أسرار بلاغته» فيها هو مشغول باستخراج «دلائل الإيجاز» في النص القرآني . وفي رأيي أن هذا الاتجاه النقدي مفيد ، لأنه نقد علمي ، وهو أصعب أنواع النقد ، لأنه يحتاج إلى معرفة واسعة ، ولا يصلح معه التخمين» .

٥٧- زكي نجيب محمود / في فلسفة النقد / ص ١٢٣ ولقد كان للباحث محاولات تنجح هذا المنهج حين إعداده للدكتوراه سنة ١٩٧٦ ، خاصة في تناوله لمسرحية «السلطان الحائر» لتوليق الحكيم ، إذ تكشف له تردد كلمة «الفجر» خلال حوار جميع شخصيات المسرحية في سياقات متعددة . يعتمد المواقف ، كانت معناها له حل الوصول إلى مغزى الحكيم السامي والاجتماعي من وراء دلالات تلك اللفظة .

محمود

غائية الإبداع

وتجربة الناقد الأدبي



محمد فتوح احمد

(١)

لا نلتصق بجماليات هذه القضية عند النقاش في عمومهم ، بل نلتصقها على الخصوص في النقد العربي الحديث ، وننوعها - على الأخص - عند رحيل من نقدنا ارتبطت موافقهم النقدية برفض التقييد بها : أن نقدر غاية على العمل الأدبي أو نقدر هو عليها ، وأن يتحول هذا العمل إلى نوع من رياضة الكلمات . أما أن تنبثق غاية العمل الأدبي من ذاته بحيث يكون التثنية لها أو التمرد عليها « تشازا » في إيقاع الطبيعة ، فذلك ما لا سبيل - من وجهة نظرهم - إلى رفضه أو التقليل من قيمته الجمالية . ورغم أن هذه المواقف من قبل ذلك الرحيل قد تجلت من خلال مداخيلهم النظرية ، كما انعكست في ممارساتهم ونماذجهم التطبيقية ، فإننا سننتفع في هذا المقام بالتوقف عند تلك الأخيرة ، نعتي نحارب هذا الرحيل إزاء مفردات بعضها من مختلف الأجناس الأدبية ، فلنا منا بأن تجربة الناقد إزاء مفردات عمله أكثر صدقا من شعاره النظري ، فضلا عن أنها أدق دلالة على أصالة منهجه ، وصدق حسه النقدي ، وقدرته على المطابقة بين ما يعتقد وما يمارسه .

(٢)

التواكب والتعاقب عند هذا الرحيل - أكاد أقول : هذا الاتجاه - من النقد حقيقة يؤكدتها تقارب المواقف ، وتنطبق بها فلذات الأقلام وفلذات الألسنة . في دراسة وثائقية لمحمد مندور يذكر لويس عوض أسياء محمد عبده وقاسم أمين ولطفي السيد وطه حسين ومن حولهم ، بوصفهم فصولا في كتاب الحرية العظيم ، فلا تكاد إشارته هذه لمحمد من المنابع أكثر من أن هؤلاء الرواد قد سنوا لهذا

حرصنا أن يشير عنوان هذه الدراسة إلى اتجاهها قدر الإمكان ، دون أن يعنى هذا مصادرة عليها بالمطلوب ، أو سبقا لها بفرض - أو حتى افتراض - حكم قيمي على أفكار رواد هذا الاتجاه النقدي أو دعائه ، فمثل هذا الحكم لا يصح علميا طرحه في المقدمة ، بالإضافة إلى أنه لم يكن - ولن يكون - غاية لنا ، إذ نؤمن - عن يقين - أن الصياغة الصحيحة للسؤال العلمي ربما كانت أكثر أهمية من محاولة الإجابة عنه ، وأن وضع الإشكالية المعرفية وضعا سليما ، يقطع نصف الطريق إلى فهمها ، وقد لا يكون من يتخذ العقيدة الحسية هو - بالضرورة - أفضل من يلتصق بالحلول لها .

وبعيدا عن المقدمات النظرية وتشقيقات فلسفة الجمال التي قد تنحرف بهذه السطور إلى غير ما استهدفته ، فإننا نعتي بتجربة الناقد نوعية الموقف الذي يتخلله حيال العمل الأدبي :

هل يتوقع من هذا العمل أن يعلم أو أن يؤثر ؟ هل يرى له غاية تقع خارجة فورية أو بعيدة ، أيما ما كانت هذه الغاية ، أو يراه ذات الغاية ، بمعنى أنه يتضمن غاية في نفسه ، أي أنه - بعبارة أخرى - ذاتي دون غاية ، لأن غايته تفرق من داخله ، وتنسب فيه كما تنسب السوائل اللطيفة ، وتخرج به « امتزاجها بالحياة نفسها » ، على حد ما كان يرى بودلير في العلاقة بين الأخلاق والعمل الأدبي ؟ (١)

وإذا كانت هذه التساؤلات وأمثالها مقارة بالنسبة لفهم الغائية في العمل الأدبي فإن نوعية الناقد المقصود بهذه الدراسة وطبيعة تجربته النقدية قد لا يكونان أكثر وضوحاً ، لأننا - بطبيعة الأمر -

نحو ما، حتى بالسلب، مندغم عبر شرايين العمل الأدبي. قد يتنوعون في التعبير عن هذا «المعنى» «بالمغزى الخلفى» أو «الغاية الإنسانية» أو حتى «النزعة السياسية»، ولكنهم في شتى الأحوال يؤكدون أن هذا «المعنى» لا ينبغي أن يفد على العمل، بل يجب أن ينبثق من داخله، أى عن طريق التصوير والوصف، دون حاجة إلى الإفصاح عن مشاعر الكاتب الخاصة، أو الدعوة إلى علاج بعينه. وهم يعتقدون أن توصيل «الرسالة» على هذا النحو ربما كان من أنجح الطرائق الفنية وأشققها معاً، «لأن الكاتب - كما نخبرنا مندور - لا بد له عندئذ من أن يجمع بين أمرين: تصوير الواقع تصويراً يعيد خلقه على نحو حى، ثم ترتيب هذا الواقع المصور أو المخلوق بحيث يثير القارئ، ويولد الأثر الذى يهدف إليه الكاتب...»^(١٠).

ويطلق محمد غنيمى هلال على هذا المنحى في «طرح الدلالة» عبر منظومة الإجراءات الفنية «ذاتية الموضوعية»، «إذ إن كل عمل أدبي دعوة، وإدراك خاص للحياة، واتخاذ موقف حيالها، فلا سبيل إلى أن تختفى شخصية الكاتب أو أن تنمحى معالم ذاته في خلقه الأدبي، لأنه غيب وراء عمله الموضوعى، ولكل كاتب في ذلك موقفه الخاص...»^(١١)، «شرطة أن يكون لموقف الكاتب وآرائه وأفكاره ما يسوغها من العمل الأدبي، مستقلة عن شخصية مبدعها، «والأضاع النضج الفنى، وضاع الأثر المقصود للعمل الأدبي في وقت معاً...»^(١٢). ومع التسليم بقدر من الأصالة في تعبير هذا الاتجاه عن تلك «الذاتية الموضوعية» عن طريق ربطها بالتعبير عن موقف الأديب كما يتجلى خلال عمله، فليس لنا أن نغض الطرف عن أن هذا المصطلح لم يَشعْ على أقلام رواده إلا في أثناء ذلك الجدل العنيف وعقبه، ذلك الجدل الذى دار بين «مندور» و«هلال» من ناحية، ورشاد رشدى من ناحية أخرى، بمناسبة صدور كتاب رشاد رشدى المسسمى «ما هو الأدب». وقد رأها هذا الاتجاه فرصة سانحة لمواجهة ما قرره ذلك الكتاب من مقولات تدور حول «موضوعية الأدب» و«استقلال العمل الأدبي» في ذاته عن كل غاية اجتماعية أو خلقية أو حيوية، اعتيادا على بعض آراء ت. س. إليوت في هذا الشأن.

وفي مواجهة هذه المقولات التى بدت على مفرق العقدين السادس والسابع كأنها تجعل من العمل الأدبي كياناً منقطعاً متجرداً من ملاسبات الزمان والمكان، راح الغائبون (دون غاية) يؤكدون - أولاً - الطابع الاجتماعي للغة، فاللغة في أصلها وسيلة اجتماعية نطقية، والأدب يطوعها للتعبير الفنى بما يضيفه عليها من صبغة جمالية، ولكن تظل وسيلته إلى ذلك مرهونة بالدلالة على المعانى التى لا تتجسد كذلك إلا من خلال الكلمات، ومن ثم تظل دلالة العمل الأدبي أكثر إيعالاً في الوعي الاجتماعي من بقية الفنون، لأنها لا تتجلى إلا من خلال اللغة التى تعد جرعتهما من القيمة الاجتماعية أقوى وأصرح كثيراً من وسائل الفنون الأخرى.

وإذا كان للعمل الأدبي قيمة اجتماعية من ناحية الوسيلة -

الاتجاه شريعة من جملتين: «هداوة الموت ونصرة الحياة». غير أن هذه الإشارة الصريحة ليست - في نظرنا - أهم من تلك الإيماء الملفوفة حين يضيف لويس عوض: «في تسعة أشهر لا أكثر وضع مندور رسالته العظيمة «النقد المنهجي عند العرب» سنة ١٩٤٣»^(١٣)، ذلك أن نبرة «التقويم» في تقديم هذا الكتاب «العظيم» سوف تذكرنا بنبرة مماثلة تضمنها هذا الكتاب حين أشار مندور - كذلك - إلى حلقة سابقة في سلسلة هذا الاتجاه يمثلها «المرحوم طه إبراهيم» في كتابه عن: «تاريخ النقد عند العرب...»^(١٤).

النقد - عند هؤلاء - رسالة، ورسالته «هداية الأدباء إلى ما يجب أن يعملوه»، وللتفاد هذا الاعتبار «سلطة روحية» على الشعراء، وما آفة النقد العربى القديم - يقول طه إبراهيم - «إلا أنه ظل سلبياً، فلم يحدث حدثاً في الأدب، ولم يؤثر يوماً في الشعراء، وكل ما جد من المذاهب والتغيرات الوضعية كان منشاء الأدباء أنفسهم»^(١٥)، وأية هذا أن الدعوة إلى «تخصير الشعر» وإبعاد روح البداهة عنه، لم تأت على قلم ناقد، وإنما جاءت على لسان شاعر هو أبو نواس، الذى كان همه أن يبحث في الصلة بين الأدب والحياة، ويحاول أن يلائم بينهما»^(١٦)، فليست إذن ثورة التى بدت وكأنها تستهدف بناء القصيدة إلا ثورة من أجل تعبير الشعر عن الحياة.

هذه الجبهة في «هادية» التعبير الأدبي تتحول عند الطبقة الأحدث في هذا الاتجاه إلى «هائية مضمرة»، يوسى إليها العمل ولا يصرح، ويوحى ولا يقرر، فالأدب يحلل أكثر مما يوجه، وهو يحلل النفس البشرية أكثر مما يحاول إصلاحها بالدعوة المباشرة، «ولأنك - كما يقول مندور - لا يمكن أن نخدم الأخلاق بشيء أكثر من فهم النفس البشرية»^(١٧)، وه العبرة في الحكم على المؤلف الأدبي من ناحية الأخلاقى بوجهة نظر المؤلف وإحساسه الذى يظلمك من ثنائها عرضه أكثر من موضوع المؤلف، والمادة التى صيغ منها»^(١٨). ومعنى ذلك أن «إضمار الغاية» لا ينبغي هائية العمل، وأن ما تفسح عنه الشخصوس والمواقف القصصية والمسرحية، وما تلصق إليه الصور والرموز الشعرية، قد يكون أدل على رؤية الكاتب من التصريح بها، «والقدر الصحيح في كل هذا ينحصر - كما يرى غنيمى هلال - في الحرص على ألا ينقلب العمل إلى دعاية»^(١٩)، وحتى دعاة «الفن للفن»، واللاثلون «بالنقد التائري» أو «الانطباعى» وغيرهم ممن يبدو اتكاؤهم على الشكل أكثر من المضمون، «لا يقصدون - كما يتلعب الناقد - التكلم لذات الكلام، كما أنهم يعترفون بأن الكتب لا يكتب لنفسه...»، «ولن يخلو الفن - على أية حال - من طابع اجتماعى خاص، يمتاز به عصر نتاجه، وما يحفز به من اعتبارات حية خاصة بالمجتمع الذى وجه إليه، فإذا كان الفن لعباً، فهو لعب منظم، واللعب المنظم له أهدافه الاجتماعية»^(٢٠).

نحن - إذن - إزاء انحياز واضح إلى وجود «معنى اجتماعى» على

وصف لما نحياه ، أو تأمل أن نحياه ، أو ما عجزنا عن أن نحياه ، إلا أننا ننظر في حقيقة الخلق الفني فنجد أنه كثيرا ما يكون قدرة على خلق الواقع بدلا من الاكتفاء على تصويره ... » (١٦) .

وهذا المنحى في عدم التطابق بالضرورة بين التجربة المعيشة والتجربة الفنية ، أو بين الواقع المتأدب تشكيلا ، هو منحى مجزئ في نظرية النقد لدى هذا الاتجاه ، بدليل أن محمد مندور ، الذي يلوذ في مطالع الأربعمينات بكل هذا الحسم والوضوح ، قد عاد فأكد تأكيدا تجريبيا من خلال تطبيقه على مسرحيات شوقي ، فحين عرض مندور لمسرحية « الست هدى » حجب كيف استطاع شوقي أن يصور حياة الشعب مع أنه لم يكن يعيش تلك الحياة ، وهو الأرستقراطي المدلل الذي كان يغالط الملوك والأمراء وعلية القوم ، والذي كان يحيا في كرم ابن هانء ، لا حتى الخلفى حيث كانت تحيا « الست هدى » ، ثم ما لبث أن رد على هذا التعجب بنفسه حين قال : « ولكن هذا النقد مردود ، لأن أحدا لا يستطيع أن يقرر أن جميع المؤلفين قد عاشوا حياة عشرات أو مئات الشخصيات التي صوروها في قصصهم أو مسرحياتهم ، وإلا كان حتما على « شكسبير » و « مولير » و « إيسن » و « بئو » ، أن يعيشوا هيئة المصوص والمجرمين والأفاقي وقطاع الطرق وحشالة المجتمع الذين صوروا حياتهم أفق تصوير ... » (١٧) ، فإذا تذكرنا أن الفاصل الزمني بين هذه الشهادة النقدية وسابقتها تناهز خمسة عشر عاما ، استطعنا أن نتصور عمق ذلك المحور وأساسه في الهيكل النظري والتطبيقي لفكر مندور ، بل في فكر رواد هذا الاتجاه جملة ، مادام هذا الموقف يجد صداه واضحا في مثل تفرقة لويس عوض بين التجربة الخاصة كما جلاها صلاح عبد الصبور مرة شديدة المرارة عبر ديوانه الأول والثاني ، والتجربة العامة كما طرحها خالية من المرارة ، فاضحة بالحرز العريض العميق عبر ديوانه الثالث « أحلام الفارس القديم » بكل ما تشق به هذه المفارقة من دلالة على استواء فن الشاعر ونضجه « حين انتقل من جزئيات الوجود إلى كلياته ، ومن استجاباته الخاصة إلى حيث أصبح يحدثننا عن الإنسان في مجموعه ، وعن موقف الإنسان من الوجود ... » (١٨) . وهذه الانتقالة التي لمحمدا لويس عوض عبر مرحلتين في إبداع عبد الصبور ، هي المفارقة ذاتها التي كان محمد خنيس حلال أشد تصرُّحا بها ، وأكثر إلحاحا عليها ، حين استبعد ضرورة أن يكون المبدع قد عاش التجربة بنفسه حتى يصفها ، « بل يكفي أن يكون قد لاحظها ، وعرف بفكره عناصرها ، وآمن بها ، ودبت في نفسه حيائها ، ولابد أن تمنحه دقة الملاحظة وقوة الذاكرة وسعة الخيال وعمق التفكير ، حتى يخلق هذه التجربة التي تصورها عن قرب ، حل حين لم يخض غمارها بنفسه ... » (١٩) . وقد كتب « ألفريد دي فيني » قصيدته « موسى » دون أن يكون ثمة تطابق بين الشخصية - المبدع ، والشخصية - النموذج ، كما كتب على عمود طه قصيدته « القطب » ، دون أن يعنى هذا بالضرورة أنه قد ارتحل إلى هذه المنطقة وعاش بردها وتلجها .

اللغة ، فإن له جلزا اجنحيا آخر يتصوره هؤلاء - فإذا كان العمل مستقلا عن واقع حياة الكاتب من حيث هو صورة موضوعية في الإقناع والصياغة ، فإنه غير منبث الصلة من هذه الناحية تماما ، لأنه أولا وآخر « تصوير لأفكار الكاتب » ، و « لأنه قد يظل ، في واقع الأمر ، صورة يتراعى من ورائها واقع الحياة أو تشفى هي عنه » (٢٠) . وقد لا نجد كبير عناء في اكتشاف الصلة الحميمة بين هذه « الصورة التي يتراعى من خلالها واقع الحياة » و « وجهة نظر المؤلف التي تطالعك من ثنايا عرضه ... » (٢١) ، وهي « الوجهة » التي يمدحها « مندور » أكثر أهمية من « موضوع » العمل الأدبي نفسه ، بل إن تعبيرات « الصورة » و « وجهة النظر » قد لا تعمد وشيجة قرابة بما أوما إليه ملهم هذا الاتجاه - طه إبراهيم - من حسابان الأدب بعامة ، وأدب النقد بخاصة ، « توجيهها » ، أو « رسالة » ، بكل ما يعنيه هذا أو ذلك من تأكيد دور الأدب في تعميق الوعي الإنساني ، شريطة أن يتجلى هذا الدور من خلال الكمال الفني أولا وآخر (٢٢) .

(٣)

ولكن .. على يقتصر تحمل الكاتب خلال عمله على هذا الانعكاس الصوري الذي سموه « موضوعية الذاتية » ؟

دعنا نستبق الإجابة بأن نحدد موقع « البلاغ الأدبي » في منطقة ما بين المبدع والمتلقي ، ثم نحاول - ترتيبا على هذا - تحليل طبيعة العلاقة بين المبلغ والبلاغ من جهة ، ثم بين المبلغ إليه والبلاغ من جهة ثانية . ويغض النظر عن أن العلاقة الأولى علاقة مراوغة بطبيعتها ، تبدو على استحياء في الشعر الغنائي ، وقد توميء من خلف أقمعة المواقف والشخصيات في الأدب القصصي والمسرحي ، فسوف تظل إشكالية الصلة بين التجربة الأدبية كما يطرحها العمل ، والتجربة الحية كما يعانها المبدع ، إشكالية قائمة : فهل الأولى مجرد هكاكة للثانية ؟ أم أنها انعكاس لها ؟ أم هي إعادة تشكيل يتخذ من الواقع نقطة مغادرة ؟

ويبدو أن هذا الرحيل من النقد قد افترض في الأصل صحة الخيار الثالث ، بحيث لا يكون العمل الأدبي صورة للحقيقة الأولى أو حتى مجرد صدى لها ، بل إنه - في أفق مفاهيمه - إعادة لتشكيل الواقع بواسطة التعبير الفني ، وهو ما أشار إليه « مندور » صراحة في تناوله لقضية أبي نواس ودعوة التجديد في بناء القصيدة العربية ، فدعوة أبي نواس - فيما يرى مندور - لم تكن من الناحية الفنية ضرورة حتمية ، وبخاصة أنها لم تعد أن تكون هداية للشعر القديم ، والمحاذاة أخطر من التقليد ، وقد يبدو منطقياً في النظر الوهلي أنه لا يجيد وصف الشوق إلا من كابده ، ولا الأطلال إلا من وقف بها فعلاً ، وبهذا قال أبو نواس ، ولكنه قول لا يمكن قبوله على إطلاقه ، وإلا لوجب أن يعيش الروائي أو الشاعر ألوانا من التجارب لا تتسع لها حياة . ونحن وإن كنا لا نقول بأن الأدب كله

الشرطى بين المناخ والعمل الإبداعي أوضح من أن يحتاج إلى تفسير ، وإن احتاج إلى احتباس واحد . وهو أن لويس عوض كان يشير إلى ذلك المناخ بوصفه مهادا غير مباشر لرباح التجديد التى هبت على الشعر العربى المعاصر ، دون أن يعنى هذا بالضرورة آلية التأثير بين التجربة الحية والتجربة الأدبية .

(٤)

وإذا كانت علاقة المبلِّغ بالبلاغ الأدبى على هذا النحو من التعقيد والمراوغة ، فإن علاقة المبلِّغ إليه (الملقى) بذلك البلاغ الأدبى لا تقل تعقيدا ومراوغة ، والناقد الأدبى - فى منظور هؤلاء - لا يحدو أن يكون متلقيا ، ولكنه متلق من نوع خاص ؛ إنه متلق شحذته التجربة ، ورفدته أطر معرفية متنوعة ، بعضها إيجابى ، كلهاه بثقافات عصره وتراث أمته ، وبعضها وقائى ، كاستيعابه لمقاييس السلامة اللغوية والعروضية ، ولكنه - بعد ذلك أو قبله - مدعو إلى أن يوظف كل هذه الأطر الموضوعية فى تكوين حساسة استشعار نقدى شديدة الرهافة والتميز . لنسّم هذه الحاسة « بالذوق الفنى » كما أسماها طه إبراهيم ؛ « فهو عهد النصوص الأدبية وتلقوها ، والإحساس بما فيها من عناصر هذبة ، أو رقيقة ، أو جليلة ، أو ذميمة ... » (٢٦) ، أو لندرجها ضمن مصطلح « التأثيرية » كما دعاها مندور ليعا ينقله عن « لانسون » :

مادامت التأثيرية هى المنهج الوحيد الذى يمكّننا من الإحساس بقوة المؤلفات وجاهاها ؛ فلنستخدمه فى ذلك صراحة ، ولنعرف كيف نميزه ونقدّره ونراجعه ونحده ، وهذه هى الشروط الأربعة لاستخدامه ... (٢٦) . وشأن الناقد فى هذه الحالة هو شأن من لا يستطيع إدراك طعم الشراب أو الطعام ما لم يتذوقه ؛ ولا يغنى عن هذا التذوق أى تقرير خبرى أو تحليل كىاوى . وقد كان مندور فى تطبيقاته النقدية أمينا على أقانيم شهادته الأثقة ، نعى الاحتكام إلى الذوق الشرطى الذى تلاحقه الظروف الأربعة : التمييز والتقدير والمراجعة والمحدودية . ومن يقرأ تحليله لشاعرية مطران من خلال تحليله لقصيدة الشاعر فى معركة « بينا » بين فرنسا وبروسيا سوف يلحظ الأحكام المعيارية فى مثل : « القصيدة التصويرية الرائعة » ، و« الدرس الأخلاقى الرفيع » ، ثم الاستفهام التقريرى الذى لا يخلو من إعجاب : « أو ما نحسّ فيها دعوة إلى تمرد الأحرار الذين يصيح بهم شهادتهم لكى يطهروا قبورهم من وطء أقدام الأعداء الغاصيين ؟ » (٢٧) . بيد أن هذه الأحكام الذوقية لا تلبث أن تجد إطارها الموضوعى حين نتذكر أن الناقد لم يصل إلى هذه النتيجة إلا فى ضوء ما صدر به ذلك التحليل من أن مفتاح الأداء الفنى لدى مطران يكمن فى « ملكته المركبة » ، « فمن الصعب أن نفصل فى شعره بين عناصره الفنية المتداخلة ، لأنه يصدر فى هذا

وقد فهم بالطبع أن دعاة هذا التيار النقدى إن نفوا مقولة التلازم الضرورى بين التجربة الحية والتجربة الإبداعية فإنهم لم يستبعدوا - بداهة - تأثير الأولى فى الثانية إن وجد مثل هذا التأثير . وقد درس مندور شعر خليل مطران فأكد « أن بعض حقائق حياته الخارجية لا تخلو من تأثير على مادة شعره وصوره ... » (٢٨) ، بل إنه مضى إلى أبعد من ذلك حين استشف من وقائع حياة الشاعر ما يؤمى إلى مروره بتجربة حب هائى ، وأن تخاليل هذه التجربة وآثارها وجراحها تترقق خلال الكثير من قصائد الشاعر ، وبخاصة فى عمله المميز وقصة عاشقين . وهذه المقارنة نفسها بين التجربة الحية والتجربة الأدبية يقيمها مندور حين دراسته لإبداع المازن الذى « دَوّن فى مؤلفاته الشعرية والنثرية كل ما أصابه فى حياته » (٢٩) ، والذى تتوثق الصلة فى أدبه بين الحياة والإبداع ، وبين الحدث ونصوره ، حتى لنخرج من مؤلفاته بتاريخ حياة رائعة . . وثيقة الاتصال بإنتاجه الأدبى ، وحتى ليعتبر المازن نسيجا وحده (١١) فى انعكاس حياته فى أدبه ؛ فهو أدب شخصى لا موضوعى ، ومع ذلك يعمر بالحقائق الإنسانية الصادقة . . (٣٠) ، وأبرز هذه الحقائق قدرته على « الملاءمة بين صورة أدبه ومضمونه » ففى اليوم الذى تغيرت فيه نظرتة إلى الحياة وطريقة إحساسه بها وحكمه عليها ، تغيرت صورة أدبه من الشعر إلى النثر ... (٣١) ، وهل ثمة ما هو أدل على طبيعة تلك العلاقة الجدلية بين حساسية المازن وصورة أدبه من تلك السخيرة التى تغلف إبداعه على تنوع أجناسه الفنية ؟ وقد كانت تلك الحساسية خليقة أن تنتهى بصاحبها إلى العقم والصمت كما انتهت أخت لها بعدد الرحمن شكرى ، أو أن تقوده إلى توكيد الذات كما قادت العقاد ، أو أن تفضى به - كما حدث فى الواقع - إلى الانتصار على النفس والوجود بالسخيرة والاستخفاف والتعالى عن ثريات الحياة وسفاسفها .

وباستطاعتنا أن نغضى فى حشد المزيد من شهادات نفاذ هذا التيار عن العلاقة الحميمة - وإن لم تكن ضرورية - بين تجربة الإنسان وتجربة المبدع ، ولكننا نفتح فى هذا الصدد بموقف لويس عوض فى درسه لشعر السياب غداة رحيله فى الخامس والعشرين من ديسمبر سنة ١٩٦٤ ؛ فهو يسوق مفتحا تصوريا لأزمة الشباب العربى المثقف على مشارف الحرب العالمية الثانية وإبانها بكل ما يكتنف هذه الأزمة من قلق وتوتر يعصف بالقلب والروح واليقين ، و« حين وضعت الحرب أوزارها كان السياب قد قارب العشرين ، وهى سن الغليان الفكرى والعاطفى الذى يمر به الشباب عادة ، فما بالك بنفس مفرطة الحساسية كنفس بدر شاكر السياب . . هذا هو القلق الأعظم الذى هاش فيه شباب ذلك الجيل ، وهذه هى الأسئلة الخطيرة الرهيبية التى طرحتها عليهم الحياة فى تلك الفترة ، وهى فترة تكوينهم العقل والنفسى ، فلم يكن بد من أن يتأثر تكوينهم الفنى بهذا القلق الأعظم ، فتمردوا على الفن الموروث مادة وصورة ... » (٣٢) . وهذا الربط

الصبور « فحفت الدموع في عينها ، وأضاعت البسمة في ثغرها ، وصفق قلبها طرباً ، ومن دموعه نضدت الدر في تاجها الجديد ... » (٣٢) . أترانا من ذلك المدخل المسرف في ذاته أمام إيماء جديد إلى إمارة الشعر ؟ ألا ترى في تلك الإيماء من ملاح الانطباعية أكثر مما فيها من مظاهر الموضوعية ؟ ثم دخل من هذا وذلك وتأمل ذلك المهاد الفلسفي الذي وعّا به الناقد لذلك المفتتح الشعري الجدلان ، والذي كاد به يبايع عبد الصبور بإمارة الشعر : هذه الفلسفة الإيجابية التي اهتدى إليها صلاح عبد الصبور هي أن خلاص الإنسان لا يكون إلا بالموت أو بالحُب . . . (٣٣) ، وسل نفسك : « هل تجد كبير اختلاف بين استخدام مفتاح « الخلاص » في تأويل شعر عبد الصبور ، ومفتاح « الملكة المركبة » في تأويل شعر مطران ؟ وأليس البون قريباً بين أولها وثانيها فيما يتعلق بفكرة « المفاتيح النقدية » ، بغض النظر عن نوعية هذه المفاتيح وتفاصيلها ؟؟

و محمد غنيمي هلال ، كان أكثر مباشرة في طرح هويته النقدية من خلال طرحه لطبيعة العلاقة بين البلاغ والمبلغ إليه ، أو المبدع والمتلقى . وتتجلى هذه الهوية فيما دحاه « بالمنهج الوصفي » في النقد الأدبي ، هو « المنهج الذي أراه وأدعو إليه في نقد أعمالنا الأدبية ، وهو المنهج الأوفق بتاجنا الأدبي ، وبخاصة في أمهنا المعاصر . . . ومثل هذه الدراسة الوصفية توفر الحرية الفنية للعمل ، وتدعم نظرات الناقد بما يتيح له من رؤية موضوعية قد تظهر فيها قدرته على التأمل الشعر ، وهي السبيل بعد ذلك إلى إثارة العمل الأدبي ونفوسه في الجمهور ، بعقد صلاته بقرائه ، ومعاونتهم على الفهم ، وإشراكهم في الحكم عن بصيرة ، سواء اتفقوا بعد ذلك مع الناقد في حكمه النهائي أم خالفوه . . . » (٣٤) .

وعل الرغم مما يبدو في هذا القول من تحجيم لدور الدوق وإنعاش لفعالية « الدراسة الوصفية » و « الرؤية الموضوعية » ، فإن هذا أو ذاك لا يعنى إنكار قيمة رصف المزاج الفني لدى الناقد بقدر ما يعنى « تأطير » هذا المزاج في قالب من « الحيدة » و « الموضوعية » المستمدتين من طول غالطة الناقد لعيون الأحوال الإبداعية ، واستشرائه للقيم والأقنيم الجمالية التي تنهض عليها . أما استبعاد الفعالية الذاتية للناقد على إطلاقها فأمر لا تنصح عنه المقولة الأنفة ، فضلاً عن تصادمها مع شهادة صريحة « بأن كل ناقد - كما يقول هلال - له حظ من هذا التأثير المباشر . . . وله نصيب من الإحساس الفني ، حتى أكثر النقاد اتباعاً للقواعد والمناهج ، إذا كانوا على محارب فنية يمتدّ بها . . . » (٣٥) .

(٥)

وإذا كان هذا هو تصور ذلك الرحيل النقدي لماهية العلاقة بين : المبلغ ← البلاغ الأدبي ← المبلغ إليه ، بكل تجليات هذه العلاقة وتعدد مستوياتها إبداعاً وقراءة ونقداً ، فإن لنا أن نتساءل عن

الشعر من ملكة مركبة تجمع بين القصص والدراما والتصوير ، فنجدته يجمع في القصيدة الواحدة بين اللوحات الواسعة المليئة بالحركة والحياة ، وبين الصور الفردية للشخصيات التي يصفها من واقع الحياة أو من تصورات خياله الخالق . . . » (٣٦) . ولا معنى لهذا سوى أن الناقد بموضع حكمه النقدي ، ثم يكون تحليله برهنة ذوقية هل ذلك الحكم ، أي أنه يبدأ بالعام لينتهي إلى الخاص ، وبالمركب ليفضي إلى البسيط ، وأما كانت وجهة نظرنا إلى طبيعة ذلك التوالى ومد منطقته ، فإننا لا نستطيع إلا أن نعترف بأن ذاتية مندور في خطابه النقدي كانت ذاتية موضوعية .

أما لويس عوض فلا يعنيه التصريح برأيه في طبيعة العلاقة بين البلاغ والمبلغ إليه ، أو بين المبدع والمتلقى ، ولكنه في سلسلة تطبيقاته ، وبخاصة التي صرفها إلى إبداعات السياب وعبد الصبور ونجيب محفوظ ، يوظف من المداخل والمفاتيح النقدية ما يلفتك لفتاً شديداً إلى إيمانه بدور الدوق الموضوعي في التجربة النقدية ، وإن كان لا يجعل من هذا الدوق مقدمة للحكم المعياري بقدر ما يتخذ منه مهاداً للتفسير والتأويل ؛ إذ هما - في تجربة لويس عوض - يشكلان محوري التدقيق النصي غير تشكيل . إليك تفسيره - اختلف معه أو اتفق - لجوهر التجربة الشعرية في « أنشودة المطر » وتأمل جرعة « الدوقية » في هذا التفسير : « في قصيدة أنشودة المطر يعبر الشاعر عن الجذب والعقم الشامل في حياة العراق ، باستغلال صور الجفاف والعطش وانقطاع الغيث عن الأرض ، ولكنه في الوقت نفسه يوحى بتجمع البرق والرهود والغيوم الثقيلة بالأمطار بين جبال العراق وفوق وديانه . . . وهو حين يستهل قصيدته بتكلم بلسان العاشق الوهاني ، فيندند بإيقاع من أعذب ما ظهر في الشعر العربي قديمه وحديثه . . . » (٣٧) . وبغض النظر عن النبرة التعميمية الواضحة فإنك لا ترى مناصاً من الاعتراف بمسحة فوقية - يرفدها نهر ثغالي لجب - في تأويله لنذر الثورة الوشيكة ومظاهرها ، بل إن ناقدنا لا يتحرج من أن يقرن أحكامه النقدية - صراحة - بغير قليل من الاحتراسات الذاتية ؛ فهو يؤكد أهمية قصيدة السياب « أمام باب الله » ، « لأن إيقاعها وكثيراً من صورها ، وثرائها ، قد أثر في اعتقادي بصورة واضحة في عذابات صلاح عبد الصبور وإلى حد ما في إيقاعات أحمد حجازي . . . » (٣٨) ، وهو يحمل لجة الرضا والتسليم التي خلقت لغة الشاعر في « منزل الأفتان » بمنطق من اهتدى إلى المنطق الأعظم الذي لا تقاس قوانينه بمقاييس العقل البشري ، وما ذلك في اعتقادي إلا نتيجة لإحساس السياب بأن نهايته قد اقتربت . . . » (٣٩) .

وشبه هذه النبرة الدوقية في تناول العمل الأدبي ذلك المدخل الذي ولج منه الناقد إلى عالم صلاح عبد الصبور ؛ فهو مدخل واضح ذاتية ، يستعين فيه ببعض الرموز الميتولوجية « كربات الفنون التسع » ، و « أرغول حاي » ، لكي يتقرب بها إلى « ربة الشعر » التي ظلت في حداد منذ أن مات شوقي حتى جاء عبد

تصورهم لعلاقة من نوع آخر ، نعى العلاقة بين العناصر المكونة للعمل الأدبي ذاته ، سواء تصورنا مكونات هذه العلاقة دالا ومدلولا ، أو شكلا ومضمونا ، أو مستويات تتعدد فيها وجوه الصياغة لتنتج من الدلالات ما يتناغم وتعدد هذه الوجوه .

ونقطة انبده في هذه العلاقة - من منظور هذا الرحيل - تتمثل في الإيمان بدور النسق الصياغي في تكوينات العمل الأدبي ، وقد قلنا « النسق » ولم نقل « اللفظ » ، « لأن اللفظ في ذاته لا يوصف - كما يرون - بالحسن ولا بالقبح ، وإنما يعرض له ذلك بانسجامه مع ما حوله من الألفاظ ، ووقوعه في تضاعيف النظم والتركيب » (٣٦) . ولأن « النسق » هو محور الارتكاز فإن بصر الناقد ينبغي أن يتركز على خصائص ذلك النسق بكل عناصرها التعبيرية والفكرية والشعرية ، ومعنى ذلك أن « النسق » أو « الأسلوب » ليس مادة كلامية وحسب ، بل هو طريقة في الأداء ، ومنهج في الإجراءات الأدبية ، يلفت كل مستويات القول (عبارة وفكرة وصورة) في « إضمامة واحدة » ، ومن ثم يغدو هم الناقد « دراسة الأساليب وتمييزها » ، وذلك على أن نفهم لفظ « الأسلوب » على حد تعبير مندور - بمعناها الواسع ، فليس المقصود بذلك طرق الأداء اللغوية فحسب ، بل المقصود منحى الكاتب العام ، وطريقته في التأليف والتعبير والتفكير والإحساس على السواء . . . (٣٧) .

ونريد هنا أن ننبه إلى أمرين لا يخلو عن أهمية ، فمن الواضح - أولا - أن مندورا حين يتجه إلى الأساليب يشير - من ناحية - إلى ما ينبغي أن يركز عليه الناقد من تمييز الأساليب - أو الأنساق - وتحليلها ، ولكنه يلمح - من ناحية أخرى - إلى ما به يكون الأدب أدبا ، فهو لا يكون كذلك إلا بفضل خصائص صياغته . قد تثير هذه الصياغة هنا أيضا من الصور الخيالية أو المشاعر والانفعالات ، ولكن يظل الشرط الحاسم في إبراز أدبية الأدب هو شرط الصياغة بكل مستوياتها .

ومن الواضح - ثانيا - أن أصول هذا المنحى في نقد « مندور » تضرب بجذورها إلى فترة تكوينه الأولى . وصحيح أن نظريته الأتفة تقع في أواسط عمره النقدي ، ولكن بوادرها تبدو جلية في رافدين مبكرين ، بينهما من التباعد الظاهري بقدر ما بينهما من الوشائج الداخلية . أما الرافد الأول فهو تراث عبد القاهر الجرجاني الذي ولع مندور بفلسفته اللغوية ، ومنهجه الذي يرى في اللغة مجموعة من العلاقات ، وأن الألفاظ وحدها لا تفيد حتى تؤلف ضربا خاصا من التأليف ، ويؤمدها إلى وجه دون وجه من التركيب والترتيب ، وهو منهج لا يبعد كثيرا عن المنهج « الفيلولوجي » الذي بدأت الآداب الأوروبية تأخذ به منذ بدايات القرن التاسع عشر .

وأما الرافد الثاني فهو منهج الناقد الفرنسي « جوستاف لانسون » في البحث الأدبي ، وهو منهج يمول كثيرا على مسألتي « الأساليب » و « الصياغة » ، ويعمل منها محوري العملية الإبداعية والتجربة النقدية جميعا (٣٨) .

ولكن ، حذار أن نفهم من اتخاذ الصياغة نقطة ارتكاز للناقد - فضلا عن الأدب - أية مفاضلة أو ازدواجية بين ما يدعى بالشكل وما يدعى بالمضمون ، فواقع الأمر أن ماداه مندور « بالأسلوب » ليس إلا طريقة في التأليف تأخذ في حسابها « التعبير والتفكير والإحساس على السواء » . وحتى حينما تعرضت هذه النظرة - فيها بعد - إلى قدر من التطور مبعثه تغير المناخ السياسي والاجتماعي ، والتغيات الناقد إلى ماداه بأقانيهم « الخيال » و « العاطفة » و « الفكر » ، وهي أقانيهم قد لا تبدو المسحة الصياغية فيها واضحة ، فإن المركب الذي تندغم فيه هذه العناصر مجتمعة لا يبدو مقطوع الصلة بالطريقة أو « الأسلوب » الذي رأى فيه مندور منذ بوكيره النقدية حجر الزاوية في النقد والإبداع على السواء ، « فالخيال هو الذي يثير عاطفته - يعنى بطران - في قصائده القصصية والدراماتيكية ، حيث نراه يتصور المواقف والأحداث والشخصيات ، ثم ينفعل بما تصور ، ولكنه لا يترك لخياله ولا لعاطفته العنان ، بل يخضعها لعقله وتفكيره . . . » (٣٩) .

وليس حوض يحترف صراحة بتأثيره بمندور في هذه الناحية ، نعى الإيمان بأن قصارى العمل الأدبي أن يثير بفضل خصائص صياغته شتيئا من الصور والانفعالات والمشاعر . ويبدو أن كفة الميزان لدى لويس حوض كانت - في بوكيره - تميل لصالح « المثارة » ، فكان لمندور فضل إقامة ذلك الميل ، والوصول « بالثير » - الصياغة ، و « المثارة » - الانفعالات والمشاعر والأفكار ، إلى حالة من التكافؤ : « مندور هو الذي صق إحساسى - هكذا يقول حوض - بالخيال ، وقوى التفانى إلى الجانب الشكل في الأدب والفنون ، فقد كنت قبل أن أعرفه أشد التفانى إلى مادة الفن ومضمونه متى إلى صورة الفن وشكله ، أى إلى ماذا يقول الفنان وليس إلى كيف يقوله . . . » (٤٠) . ويبدو أن أثر هذا الالتفات إلى الجانب الشكل لم يثبط صداه بتوالى السنين ، فعل الرغم من أن معرفة الرجلين ، أحدهما بالآخر ، تعود إلى الثلاثينيات ، فإننا نقرأ للويس حوض في الستينيات إدانة لتلك الانجهاات النقدية والأدبية المجردة ، التي تنادى بأن الأدب للأدب ، والفن للفن ، بنفس قدر الإدانة التي يوجهها لتلك المدارس التي تجعل من الأدب والفن مجرد أدوات ، لأن كلا الفريقين يؤدي في النهاية إلى « قسم الوحدة القائمة بين الشكل والمضمون » (٤١) . وصحيح أن لويس حوض لا يوضح - على وجه التحديد - طبيعة هذه الوحدة ونوعية الإجراءات الفنية التي تفنى إلى تحديقها ، ولكن تطبيقاته النقدية قد تنشى ببعض ملامح هذه وتلك ، فهي في تناوله لشعر السياب يستعين بالتفسير الأسطوري الرمزي ، فلنا منه « أن أهم الإضافات التي أضافها السياب إلى فنية الشعر العربي توسعه في استخدام ما يسمى عادة بالإشارات الكلاسيكية ، أى التراث . . . » (٤٢) ، سواء كانت هذه الإشارات يونانية أو رومانية ، وسواء كانت هذه الرموز آشورية أو بابلية أو عربية . ولكنه في تناوله لشعر عبد الصبور لا يهوى بمثل هذا المدخل الأسطوري الرمزي ، بل يلجأ إلى فكرة « المفاتيح » النقدية التي تلخص نظرة الناقد بقدر ما تبلور

لا يتجزأ ، بل لعل هذه النظرة من أكثر النظرات اتساقا مع طبيعة الدرس الأدبي الحديث ، إنما الضير - كل الضير - في أهم تصوروا ذلك « الكل » حاصل جمع الطرفين : الشكل + المضمون ، وهم ما يبدؤوا من الشكل (أو الصياغة) إلا ليصلوا عن طريقها إلى ما أسموه « بالأفكار » أو « المشاعر الإنسانية » أو « الدلالة الاجتماعية » ، وفي كل الحالات كانت الثنائية في مكونات العمل الأدبي تترادى - من حديثهم - خلف قناع من الإيمان بوحدة العمل الأدبي .

إنك لن تجد الآن سوى قلة قليلة ، تلك التي لا تزال تؤمن بالفصل التقليدي بين الصياغة الفنية وفيها الفكرية ، أو بين شكل العمل ومضمونه ، ومع ذلك فالاختلاف مع هؤلاء ربما كان أهون من الاختلاف بين تلك الكثرة التي تنفق على وحدة هذا العمل ، لأننا في هذه الحالة الأخيرة مضطرون إلى مواجهة نماذج عدة من المعالجة النقدية : من يبدأ من المضمون ليرى كيف صاغه المبدع ، ومن يبدأ من الشكل بغية الوقوف على مستويات الأداء وألوان التعبير وملاحظاتها الفنية البحتة ، ومن ينهم الوحدة المشار إليها - كما فهمها أصحابنا - بوصفها حاصل جمع الطرفين ، معتقدا بذلك أنه قد أضحى وحدة العمل الأدبي حين استوفى كل عناصرها ، قانعا منها بهذا التفسير الكمي الاستقصائي ، وهو تفسير يفترض نوحا من التقابل بين الشكل والمضمون حين يوازي بينهما على هذا النحو ، مع أن الفارق بينهما - فيما نرى - ليس فارقا حقيقيا بقدر ما هو فارق منطقي بحت ، ومن ثم فالعلاقة بينهما وبين العمل الأدبي ليست علاقة الجزء بالكل ، وعلاقة أولها بثنائيتها ليست علاقة الظرف الخارجى بالظروف الداخلى ، ولا هي علاقة الكيف بالكم ، بل إنها علاقة جدلية يمكن التعبير عنها من الناحية الجمالية الخالصة على هذا النحو الذى صاغه « هيجل » حين قال : « ليس المضمون إلا الشكل حين يتحول إلى مضمون ، وليس الشكل إلا المضمون عندما يتحول إلى شكل »^(٦٦) وهو قول تبدو أهميته في أنه يلحظ ما بين هذين التصورين من طبيعة التفاعل الدائم والتوتر المستمر .

(٦)

ومع ذلك كله ، يذكر لهذا الرحيل - نكاد نقول : النهار - النقدي ، أنه ولو لم يلحظ آليات التفاعل المنتج والجدل الخلاق بين ما يدعى بالشكل وما يدعى بالمضمون ، برغم إيمانه بوحدة كليهما ، فإنه كان حريصا - كل الحرص - على تأكيد فنية العمل الأدبي وتعميق جمالياته . وأبرز الأمثلة على ذلك موقفان له بإزاء علمين من أعلام أدبنا بصفة عامة ، وأدبنا المسرحي بصفة خاصة .

● الموقف الأول كان بإزاء مسرحيات توليف الحكيم ، وعلى وجه الخصوص ما يتعلق بالمدى الذى بلغته الشخصية في هذه المسرحيات من الحيوية واكتمال البناء . وقد كان مندور - منذ أواخر العقد

فلسفة المبدع في عبارات مختصرة : الخلاص بالموت ، الخلاص بالحلب . أما حين يتناول مسرح يوسف إدريس فلا يسعفه التفسير الأسطوري ، كما لا تجده فكرة المفاتيح ، ومن ثم نراه يقترب من موضوعه عن طريق الرجوع إلى « المتابع » ، نغنى تحليل فنية يوسف إدريس بإرجاعها إلى عواملها الأولية : حوار الموت والأحياء ، والسادة والعبيد ، يرتد إلى سيد الكوميديا « أرستوفانيس » ، أما تداعيل الحلم والحقيقة فيعود إلى « بيرانديللو » ، كما أن مشاهد الانتظار والانتحار لا تخلو من استيحاء لبعض ما رسمه ريشة صمويل بيكيت^(٦٧) ، وفي هذا كله تتجلى بعض قسبات التطور الذى ألم بنظرية النقد لدى لويس حوض ، وهو التطور الذى انتقل بهذه النظرية إلى شكل من أحدث أشكال النقد المعاصر وأكثرها تعقيدا ، نغنى بذلك ما يعرف بالنقد المقارن .

ومحمد غنيمي هلال لا يكتف إصجاب هذا الغرب من « النقد المقارن » ، فلا سبيل إلى النقد المستمر - في نظره - إلا بذلك النوع من المقارنة في حدود ما قبله طبيعة النص الأدبي . وفي هذه المقارنة يتضح ارتباط النقد بفلسفة الجمال ، فهذه الفلسفة دهامة النقد ، على أن تكون نظرياتها المختلفة مرنة تشرح ولا تفرض ، وتبين ولا تقيد ، وتدل بإيجازها على دقائق جمالية دهامتها التلويح الخاص بكل نص ، وإن تكن هذه الدقائق الجمالية بدورها ليست مقطعة الصلة بما عسى أن تكشف عنه من قيم إنسانية ، « فمضى صدق التصوير وحسن فلا بد أن يبين عن المشاعر والأفكار الإنسانية » ، لأن « القيم الإنسانية مرتبطة بالقيم الجمالية على أساس الإجماع لا التصريح ... » ، ود الجانب الفنى في الأدب الموضوعى ، متى كملت التجربة فيه وصدقت وصحت بإدراك مؤلفها لمسائل عصره ونجاوبه معها عن حرية ووعي ، لابد أن يتراعى عن مضمون إنسان ونزعة إنسانية ...^(٦٨) .

وانطلاقا من هذا التكامل في معادلة الشكل والمضمون يدين هلال « هؤلاء النقاد الذين انطلقوا في تفويهم مسرحية رشاد رشدى « لعبة الحب » من ناحية الفكرة دون ربطها بالبناء الدرامى ، يمثل ما يدين أولئك الذين انطلقوا من ضعف البناء الدرامى دون أن يربطوه بضعف الإقناع التصويرى ، وما تلك الملهاء - في الحقيقة - إلا ضرب من الكوميديا الرثية ، يسير بين خطين متوازيين من الرجال والنساء مختلفى الطبقات والأحبار والثقافات ، دون أن يكشف عن أبعاد نفسية ذات قيمة ، ودون أن يوحى - بالتالى - أية إجماعات إنسانية أو اجتماعية . « وإنما قررنا هذه المعطيات النقدية - هكذا يشرح هلال نتائجها السابقة في تحليل ذلك العمل - كي نوضح مهبنا في النظر إلى تضامن العمل الفنى في شطره من الشكل والمضمون ، بحيث لا يصبح فصل كليهما عن الآخر من ناحية الوظيفة الفنية التى يؤدونها بوصفه كلا لا يتجزأ ... »^(٦٩) .

ولا ضير - بالطبع - في نظر هؤلاء إلى العمل الأدبي بوصفه كلا

وحق لتكاد مواقفها أن تكون قطعاً غنائية قائمة بذاتها ، لا أجزاء من مسرحية ، على نحو ما نلاحظ في مونولوجات كليوباترا وأنطونيوس ، أو وادي العدم ، أو أخيرة التيهاد . . .^(٥١) .

ويشير محمد غنيمي هلال إلى الملاحظ نفسه في شعر شوقي المسرحي ، وهو أنه « يكثُر فيه الغناء » ، بل لعله يتوقف عند المشاهد نفسها التي سبق مندور فرآها مفعمة بالغنائية ، ولكنه يفتقر فيفصل ما أجمله مندور من آثار سلبية لهذه الغنائية ، فبذلك يختلف الشعر المسرحي عن الحدث في تطوره ، وعن إحكام تصوير الشخصيات ، بل إن هذه الغنائية تقف بالحدث أحياناً ، وتضر بالوحدة العضوية الضرورية ، وبالحركة الدرامية في المسرحية . . .^(٥٢) . ومعنى هذا الموقف وسابقه أن فنية العمل الدرامي وإحكام بنائه أولى بالاهتمام من بلورة الفكرة مجردة ، مهما كانت قيمتها ، وأن جمالية الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه العمل مقدمة على جمالية اللغة ، حتى ولو كانت شعراً . . . ، وأن العبرة - في نهاية الأمر - بالجانب التقني ومدى دقته في الإيجاء بما عسى أن يشف عنه من دلالات إنسانية وفكرية ووجدانية .

ولكن هذه الثغرة في الجانب اللغوي من مسرحيات شوقي الشعرية لا تدفع بالنقاد - نعمى هلال - إلى رفض الشعر - على إطلاقه - لغة للعمل الدرامي ، لأن درجة توفيق شوقي في مسرحياته لم ترعهم بحظه بما هو شاعر ، ولا بلغة شعره المسرحي من حيث هي لغة ، بل اربعنت أساساً بمدى قدرته على الموازنة بين هذه اللغة وبقية العناصر الدرامية ، أي بمدى مسرحية هذه اللغة وحفظها من الطاقة الدرامية ، وهي طاقة يختلف فيها الناثرون كما قد يختلف فيها الشعراء ، أما الشعر في ذاته فلا يمثل عائقاً أمام التدفق الدرامي ، بل إن تاريخه في المسرح أعرق من تاريخ النثر فيه ، فضلاً عما يتحمله للمسرحية من استغلال إمكانات اللغة في أتم صورة وأقواها تأثيراً ، إذ يوحى الشعر الجهد المستوفى لطابعه الدرامي بالافتكار والمناظر المعقدة ، بموسيقاه ، ثم بصوره على الأخص ، « ولا يتنافى الشعر - في المسرحية الشعرية المحكمة - مع الواقعية إذا فهمت فيها رحيباً ، وإذا أفاد المؤلف من طاقات الشعر الفنية في داخل النطاق الدرامي لا يتعداه . . .^(٥٣) . وجل أن غنيمي هلال - في هذه الفكرة بخاصة - متأثر بنظرية ت. س. إليوت فيها يمس علاقة الشعر بالدراما . وقد نعى إليوت على الواقعيين أنهم على حين يفتنون الشعر من حقل الأداء المسرحي نرى التهاج العليا من آباء المسرح الحديث ، مثل « هنريك إبسن » و« أنطون تشيخوف » يضيفون فرحاً بمحدودية اللغة النثرية وإنحصار مداها صوراً ومفردات^(٥٤) .

وتتقيد نظرة مندور إلى طبيعة اللغة المسرحية بقيد جمالي عام ، هو أن الشعر تصوير على حين أن النثر تعبير ، « فالنثر بوجه عام سير نحو هدف ، هو التعبير عن مكتون الفكر أو إحساس القلب ، وهو لذلك وسيلة لا غاية ، أما الشعر فن جميل في ذاته ، يقصد إلى خلق الصور الجمالية أولاً ، ويأتى التعبير فيه في المرتبة الثانية . . . وعلى هذا النحو يكون الشعر أصحح للوصف والتصوير منه للتعبير والإنصاح اللذين يتطلبهما الأدب المسرحي . . .^(٥٥) ، وهذا

السادس من هذا القرن - من أوائل من نهوا إلى أهمية الحوار في أدب الحكيم ، وأن الحكيم لم يستخدمه وسيلة درامية فحسب ، بل أراد استغلاله وسيلة مطلقة للتعبير غير مقيد بفنية المسرح . وأما كانت وجهة النظر إلى قيمة الحوار في العمل المسرحي ، فإن موطن الجدل - بحق - تمثّل في اقتناع الحكيم بأن يجعل للحوار قيمة أدبية محضة ، بحيث يقرأ هل أنه أدب وفكر حتى ولو لم يمثل ، وهو مطمح ، « لا يزال الضموض - كما يقول مندور - يكتنفه من أطرافه ، فمن المؤكد أن الحكيم في مسرحياته لم يقصد إلى كتابة مجرد حوار فلسفي ، وإنما قصد إلى كتابة نوع خاص من المسرحيات ، وليس بمعتق ألا تكون فكرة التمثيل حاضرة في ذهنه وقت كتابة هذه المسرحيات ، وإلا لما قسمها إلى فصول ومناظر ، ولما حدد لها مكاناً وزماناً . . .^(٥٦) .

ويربط مندور بين هذا التركيز الفني على الحوار وإهمال الجناح الآخر من جناحي الأداء الدرامي ، وهو طاقة التشخيص والقدرة على بث زخم الواقع في شرايين الشخصيات الدرامية بحيث تبدو مفعنة ومؤثرة ، « فالنقص الواضح في مسرحيات الحكيم الذهنية هو في خلق الشخصيات وتحديد أبعادها وتحميلها عبء الصراع الذي يجره داخل ذهن البشري ، فالشخصيات في مسرحه الذهني لا تبدو حية نابضة متفعلة بالصراع متأثرة به ومؤثرة فيه . وهو نفسه يعترف بأنه قد جعل الممثلين أفكاراً تتحرك في المطلق من المعالي ، مرتدية أثواب الرموز . . .^(٥٧) .

ويجعل محمد غنيمي هلال من تفتيت القوى الدرامية إلى رموز سبباً لا لضعف الشخصية فحسب ، بل لانهايار البناء المسرحي كله ، لأن روابطه الحيوية تصبح أقرب إلى التجريد ، ومن ثم « تفقد المسرحية بنيتها الدرامية ، وحركتها الحيوية وقوتها في الإقناع . . .^(٥٨) ، ولا يقتصر الأمر على ذلك بل إن فقدان الحيوية والإقناع والدوران في إطار التجريد الواضح يفضي إلى شحوب ملامح الصراع الدرامي وتقلص بواحه ، حتى لتضحي الشخصيات أشبه بدمى مشدودة بخيوط صناعية ، قدرها وحركتها مرهونة بأصابع مبدعها ، يمسكها ويحبسها كما يشاء وقتها يشاء .

● أما الموقف الآخر لهذا التيار في توكيد فنية العمل ، وتوثيق صلة هذه الفنية بجماليات الجنس الأدبي لا بمجرد جماليات اللغة ، فقد نجح بوضوح في قراءتهم لأهمال شوقي المسرحية . وهم يفتنون - بادية ذى بدء - على ما يتمتع به شوقي من ملكة إبداعية عاتية ، وقدرة فائقة على امتلاك ناصية النغم الشعري ، ولكنهم - من بعد - يختلفون حول المدى الذي استطاعه المبدع في الموازنة بين هذه الملكة ومقتضيات الصياغة الدرامية ، فهو - أي شوقي - قد أحصم عناصر ذهنية على عنصر الدراما حين سمح - أحياناً - بمشاهد قصصية ووصفية لا تتضح علاقتها بالنسيج الدرامي ، وهو - أيضاً - قد صبغ الأداء الدرامي بمسحة غنائية هي إثارة من الفن الشعري الذي كان فارس حليته ، « والذي لم يستطع التخلص من طابعه الغنائي^(٥٩) ، حتى لكان مشاهد مسرحياته « قصائد شجية » ،

كلا البلدين يرفضون استخدام هاتين اللهجتين فيها يكتبونه شعرا ونثرا ، وقصارى ما يفيدونه منها ، وما يمكن أن يسترشد به كتاب الأدب الموضوعى لدينا ، هو استعارة بعض التعبيرات الشعبية ، أو بعض الدوائر الكلامية الدارجة التى تمثل للشخصية المتحاورة « مايشع الطاقة التى تحدد البعد الاجهاى أو النفسى .. » (٥٨) .
والذى لم يذكره مندور أن تدجين هذه العبارات والدوائر فى سياقها الفصحى ، يفضى بالضرورة إلى إعطائها حركة هذا السياق ، الأمر الذى ينفى عنها كثيرا من أصباغها العامة .

وأصحاب هذا الاتجاه لا يقولون - أساسا - على فكرة المقارنة بين الفصحى والعامة ، ومن ثم المفاضلة بينهما من حيث الصلاحية . وحتى مندور حين أوما إلى موازنة النثر العامى للكوميديا المصرية جعل ذلك دائرا فى نطاق « الرجحان » مرة و « الاحتمال » مرة أخرى ، ذلك أن لكل من اللغتين - فى نظرهم - جمهوره ، ولكل منها مجاله ، كما أن لكل منهما وسائله . وإذا كان الأدب الفصحى مجال استخدام الأولى ، فإن الأدب الشعبى مجال استخدام الثانية ، ومن هنا تبدو المفاضلة بينهما دون أساس حقيقى ، لاختلاف المجالات والوسائل ، ناهيك عن نوعية المتلقى الذى تتوجه إليه كل منهما . وقد يمكن التسليم - فيها بحسب هذا الرجحان - بأن العامة أكثر رواجاً فى شئون الحياة اليومية ، وأن هذا الرواج قد أكسبها قدرا من الثراء فى قرائن الاستعمال وظلال الدلالة وتوليداتها ، غير أن هذا الرواج لا يحسم نظريا له فى طبقات كثير من الأسم والشعوب ، وبرغم ذلك « لم يدر بخلد واحد من نقادهم وكتبهم أن يفرض هذه اللهجات فرضا ، بدلا من الفصحى ، أو أن يجعل إحداها فى صراع مع الأخرى لتستبدل بها ، بل تركوا الأدب الشعبى يسير مع الأدب الفصحى ، دون صراع كل منهما مع الآخر ظل البقاء .. » (٥٩) .

والتناقض الحقيقى - فيما يرى هؤلاء - يتمثل فى اتخاذ مبدأ الواقعية فريضة للحكم بحجز الفصحى ، من حيث هى فصيحى ، عن أن تكون وسيلة للحوار فى أجناس الأدب الموضوعية ، ذلك بأن الواقعية لن تعنى فى هذه الحالة سوى واقعية الأداء ، « مع أن الفرق شاسع - بتعبير محمد خنيس هلال - بين معنى الواقعية الفنى وواقعية اللغة ، فالواقعية يقصد بها واقعية النفس البشرية وواقعية الحياة والمجتمع .. ولا ضير أن يحاول صي أو عيسى باللغة العربية على ألا يكون فيها تكلف أو فبهمة ، ولكن الضرر كل الضرر أن يجرى الكاتب على لسان صي أو عيسى آراء فلسفية ، أو أفكارا اجتماعية ، أو صورا عميقة لا يبردها الواقع ، ولا تتصل بالموقف .. » (٦٠) . ومغزى ذلك أنه لن يشفع للعمل حوار العاصى إذا كان يعانى من قصور فى تمثل الموقف وإقناعنا به ، فإذا نجا من هذا القصور فقد لا يفسر الكثير حين يتعلم نقل بعض « الرتوش » الموضوعية فى العامة إلى ما يراها من لغة الحوار الصحيح ؛ لأن صدق العمل لا يرتبط - فى التحليل الأخير - بكمال التماسخ بين الفن والواقع بكل مكوناته ، ومنها اللغة ، فلو ما يرتبط بكمال التجربة الفنية ، ومدى توفيقها فى تمثيل - ولا نقول

المنظور الجمالى العام لا ينفى - بطبيعة الحال - ما هو معلوم من وجود عدد من المآسى التاريخية المصوغه شعرا ، التى ارتفعت إلى مستوى من الأداء لا يقبل الجدل فضلا عن النكران ، ولكن هذه الصياغة الشعرية إن وادمت معالجة الحدث الماضى - فيها بحسب مندور - فقد لا توائم معالجة الحدث الحاضر ، وإن وافقت طبيعة المأساة ، فقد لا تكون بالقدر نفسه من الموافقة مع الملهة . وقد جرب شوقى الشعر فى ملهة عصرية هى « الست هدى » فلم يصب فيها من النجاح أكثر مما أصاب فى مأساه التاريخية ، ولم يكن للشعر فى هذه الحالة من ذرائع التوفيق أكثر مما كان له فى الحالات السابقة ، وإن يكن من الراجح أن النثر أكثر صلاحية للكوميديا من الشعر ، وربما كان النثر العامى أكثر ملاءمة من النثر الفصحى ، حتى يأتى أقرب إلى الطبيعة وألصق بحياة الشعب التى يصورها .. » (٦١) .

(٧)

وربما لغتنا مقولة مندور تلك عن موازنة العامة للطبيعة وشدة لصوغها بالحياة ، إلى إشكالية مهمة - ولعلها أصيرة - فى الهيكل النقدي لذلك الرجحان ، ونعنى بها إشكالية اللغة فى أجناس الأدب الموضوعية بخاصة .

ولن نستطيع أن نستوعب كل الخلفية النقدية التى تدرج بها ذلك الرجحان تجاه نظرية اللغة ما لم نلم بنقيضها ، ونعنى بذلك النقيض وجهة النظر التى ذاعت فى العقدين السادس والسابع ، منادية بأن الواقعية لا تقتصر على واقعية الحال ، بل هى واقعية الحال والمقال جميعا ، واللغة - من ثمة - ليست أداة حوار أو نظرة لقاد بين طرفين ، بل هى جزء من مكونات النموذج البشرى وعنصر من صميم عناصره ؛ ولكى تتم المطابقة - أو المحاكاة - بين الأصل والنموذج ينهض على الكاتب أن يجعل شخوص عمله الأدبى تتكلم باللغة نفسها التى تنطقها فى واقع الحياة ، وعلى العكس من ذلك فإن « الكاتب الذى يجعل شخوص قصته تتكلم وتفكر بلغة غير اللغة التى تفكر وتتكلم بها فى الحياة يهدم من أساسها الواقعية ، التى هى السبب فى كيانها ؛ لأن الحدث إنما يقوم على الأشخاص وتفاعلاتهم بعضهم مع البعض ، فإن جاءت محاكاة الأشخاص ناقصة جاء الحدث ناقصا .. » (٦٢) .

فى مقابل هذا ، وعلى النقيض منه ، يرفع أصحابنا مقولة أن الصدق فى تصوير الواقع لا يعنى الالتزام بحرفية نقله ، وإنما يعنى انتخاب الظواهر النموذجية التى يؤلف بينها الفنان ويركبها بطريقة توحى بالفكرة الكلية المتوخاة من العمل الأدبى ، وهو حينذاك - نعنى الفنان - لا يرتفع فوق الواقع ، ولكنه يرتفع بالواقع دون أن يغفل ذلك بدقة التصوير وصدقه ؛ الأمر الذى لا يستبعد أن يضع الكاتب على لسان الشخصية الدارجة لغة قد تكون غير دارجة ، على أساس أن الواقع ليس حالة مجردة ، بل هو الواقع مضادا إليه ذات الفنان ، وما أشبه اللغة الدارجة لدينا - كما يقرر مندور - بشعبية باريس Argot ، أو كركى لندن Slang ، مع أن الأبناء فى

كلا لا يتجزأ ، أما واقعية اللغة فلا تمثل سوى عنصر واحد من عناصر الواقعية الفنية ، التي تعنى - قبل كل شيء - واقعية النفس البشرية ، وواقعية الصراع الذى نخوضه ، وتنوء تحت ثقله . وتلك جميعا ملامح مشتركة بين أقطاب هذا الرحيل ، تنهض في التقريب بينهم بما تنهض به الأواقي المستطرقة في التقريب بين الروافد المختلفة ، وتصل بين مواقفهم النقدية بخيوط حميمة من التشابه ، بل التلاقى ، ثم الامتزاج ، الأمر الذى يسوغ رصد تراثهم - هل نحو ما فعلنا - في قرن جمالى واحد ، دون أن يعنى ذلك تمسقا في فرض إطار ، أو تكلفا في إطلاق تسمية ، أو تمعنا من قبل أى منهم أن يشكل مع أنداده مدرسة نقدية جبهة الملامح والنجوم ، بل الأحرى أن يقال إن ما بينهم من سمات مشتركة هو أقرب إلى تلاقى الأمزجة ، وتواصل المشارب ، وتوارد الأذواق النقدية على غير توأحد أو اتفاق .

مطابقة - الطبيعة الإنسانية بمختلف أبعادها النفسية والخلقية والروحية . ويعنى ذلك أن دقة الصورة وحيويتها وإنسانيتها سمات للنموذج الفني ، قبل أن تكون معايير لقياس موقعه من الأصل prototype ، وأنها سمات موقفية ، قبل أن تكون سمات لسانية . (٦١) .

ولعلنا - بعد - لا نكون بحاجة إعادة التذكير بتلك القسمات المشتركة في وجه ذلك الرحيل النقدي . ومن تلك القسمات ما يتعلق بالحرص على توكيد النزعة الإنسانية في العمل الأدبي ، والإيمان بموضوعية الذاتية فيما يخص صلة العمل بصاحبه ، وبلذاتية الموضوعية فيما يخص صلة الناقد به ، ثم الإلحاح على دور الصياغة والنسق الفني بقدر الإلحاح على وحدة الشكل والمضمون بوصفهما

الهوامش :

- (٣٣) السابق .
- (٣٤) محمد غنيمي هلال : في النقد المسرحي - دار نهضة مصر - ص ٣ .
- (٣٥) محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث - ص ٣٣٣ .
- (٣٦) طه أحمد إبراهيم : تاريخ النقد الأدبي عند العرب - ص ١٤٢ .
- (٣٧) مندور : في الأدب والنقد ، ص ٦ .
- (٣٨) انظر تجليات حلقى الرائدتين في : النقد المنهجى ، الذى كتب رسالة دكتوراه سنة ١٩٤٣ - ص ١٣ ، ٣٣١ .
- (٣٩) محمد مندور : خليل مطران ص ٢١ .
- (٤٠) لويس عوض : الثورة والأدب ص ١٤ .
- (٤١) مجلة / المجلة / مايو ١٩٦٣ ص ١١٠ .
- (٤٢) الثورة والأدب / ص ٧٠ .
- (٤٣) انظر دراسته بعنوان : لفرود بريند في يوفل حركة الأفلاك / الثورة والأدب ص ٢٩٧ .
- (٤٤) النص وسوابقه في : محمد غنيمي هلال / في النقد المسرحي / نهضة مصر / القاهرة سنة ١٩٥٥ ص ٦ .
- (٤٥) السابق : ص ٦٦ .
- (٤٦) هيجل : المؤلفات الكاملة ج ١ ص ٢٢٤ .
- (٤٧) محمد مندور : مسرح توفيق الحكيم / ط ٢ - القاهرة - ص ٣٥ .
- (٤٨) السابق : ص ٣٧ .
- (٤٩) محمد غنيمي هلال : المواقف الأدبية - القاهرة ص ١٢٥ .
- (٥٠) محمد مندور : مسرحيات شوقي - القاهرة ١٩٥٤ ص ٥٣ .
- (٥١) السابق : ص ٥١ .
- (٥٢) في النقد المسرحي : مرجع سابق ص ٥٤ - ٥٥ .
- (٥٣) السابق : ص ٤٩ - ٥٠ .
- (٥٤) انظر مقالة إليوت في صلة الشعر بالدراما :

T/S. Eliot; Poetry and Drama, London, 1951.

- (١) انظر : روز هروب / النقد الجليل - بيروت سنة ١٩٥٢ ص ٦٥ .
- (٢) لويس عوض : الثورة والأدب - القاهرة ١٩٧١ ص ٢٠ .
- (٣) محمد مندور : النقد المنهجى عند العرب - مكتبة نهضة مصر ، ص ٦٤ .
- (٤) طه أحمد إبراهيم : تاريخ النقد الأدبي عند العرب - مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر - القاهرة ١٩٣٧ ص ١١٢ - ١١٣ .
- (٥) نفسه .
- (٦) محمد مندور : في الأدب والنقد - ط ١ - سنة ١٩٤٩ ص ٣٢ .
- (٧) نفسه : ص ٣٦ .
- (٨) محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي - ط ٣ - سنة ١٩٦٤ ص ٣٢٨ .
- (٩) السابق : ص ٣٥٦ .
- (١٠) محمد مندور : في الأدب والنقد ص ٣٨ .
- (١١) محمد غنيمي هلال : موضوعية الذاتية وفتاة الموضوعية في الحلق الأدبي ، المجلة - مايو ١٩٦٣ ص ٣٩ .
- (١٢) نفسه : ص ٣٩ .
- (١٣) محمد غنيمي هلال : ما الأدب ؟ المجلة - يوليو ١٩٦٠ ص ٩١ .
- (١٤) محمد مندور : في الأدب والنقد ، مرجع سابق ص ٣٦ .
- (١٥) محمد مندور : في الأدب والنقد ، ص ٩٧ .
- (١٦) محمد مندور : النقد المنهجى عند العرب ، ص ٧٢ .
- (١٧) محمد مندور : مسرحيات شوقي ، القاهرة سنة ١٩٥٤ ص ٤٢ - ٤٣ .
- (١٨) لويس عوض : الثورة والأدب ، ص ٩٣ .
- (١٩) محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي ، ص ٣٩٢ .
- (٢٠) محمد مندور : خليل مطران - القاهرة سنة ١٩٥٤ ص ٧ .
- (٢١) محمد مندور : إبراهيم المازن - القاهرة سنة ١٩٥٤ ص ١٦ .
- (٢٢) السابق : ص ١٦ .
- (٢٣) نفسه : ص ١٧ .
- (٢٤) لويس عوض : الثورة والأدب ص ٤٧ .
- (٢٥) طه إبراهيم : تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص ١٤٢ .
- (٢٦) مندور : النقد المنهجى : ص ١٥ .
- (٢٧) مندور : خليل مطران ص ٥٢ - ٥٣ .
- (٢٨) السابق : ص ٤٣ .
- (٢٩) لويس عوض : الثورة والأدب ص ٥٤ - ٥٥ .
- (٣٠) السابق : ص ٦٤ .
- (٣١) نفسه : ص ٦٥ .
- (٣٢) لويس عوض : أهرام الجمعة في ١٧ أغسطس سنة ١٩٦٤ ، الثورة والأدب - ص ٩٢ - ٩٣ .

الشعراء النقاد:

تأملات في التجربة النقدية عند صلاح عبد الصبور، أدونيس، كمال أبو ديب

عبد العزيز المقالح

١ - مدخل :

يشير كتاب « في الميزان الجديد » للدكتور محمد مندور إلى حوار قديم كان قد بدأ في أوائل الأربعينيات حول « النقاد الشعراء ». ويبدو أن الحوار - يومذاك - قد ظل مقصوراً على اثنين من النقاد غير الشعراء هما : الدكتور مندور نفسه وزميله الأستاذ محمد خلف الله أحمد . وقد بدأ ذلك الحوار - الذي احتضنته مجلة « الثقافة » في أعقاب نشر خلف الله لمقال في المجلة نفسها بعنوان « الشعراء النقاد » يطالب فيه الشعراء والكتاب المبدعين أن يعتمدوا عن نقد الأعمال الأدبية ، لأنهم - من وجهة نظره - لا يصلحون للمهام بتلك المهمة العلمية ، أو - على حد التعبير الذي أورده عنه مندور - لا يشتغلون بالنقد ولم يشتغلوا به ولا وضعوا نظريات عامة فيه . . . وذلك لأن النشاط الفني - كما يقول - فيض حيوي متدفق ، يأبى الوقوف حتى يصل إلى غايته من التعبير والإبداع ، وأن النشاط النقدي حركة قائمة على الأناة والروية ، تعنى - بالضرورة - بتسلسل الفكرة وإحكام حلقاتها .

وقد رأى الدكتور مندور في هذا الاتجاه أثراً ضاراً في دراسة الأدب ونقده ، وخطر أن يصيب الحياة الأدبية بالمقم ، لأنه أولاً يذهب إلى نقد تقريرى يقوم على أسس من علوم الجمال والنفس والتاريخ والاجتماع ، ولا يقيم أحق وزن للذوق وما يثيره النص الأدبي من استجابات فنية وعاطفية لا يستطيع علم النفس أو علم الاجتماع أو أى علم آخر صقلها أو تمهدها ، وثانياً لأنه ينكر حقيقة وجود الشعراء النقاد . والرأى الثانى هو ما يهمنى من ذلك الحوار في هذا

المدخل الذى قد يطول قبل أن نلتقى بمواقف المبدعين النقاد من خلال الاقتراب من ثلاث تجارب نقدية تحاول اختزال الرحلة التي بلغت حركة النقد الأدبي العربي المعاصر في الربع الماضي من القرن .

يقول الدكتور مندور في الجزء الأول من ملاحظاته : « اعتقد أن الاتجاه الذى يذهب إليه الأستاذ خلف الله عنة ستنزل بالأدب ، لأن معناه الانصراف عن الأدب وتذوق الأدب وفهم الأدب ، والفرار إلى نظريات عامة لا فائدة منها لأحد . النقد هو فن دراسة النصوص الأدبية ، والتمييز بين الأساليب المختلفة ، وهو لا يمكن أن يكون إلا موضوعياً ، فهو إزاء كل لفظة يضع الإشكال ويحلّه . النقد وضع مستمر للمشاكل ، والصعوبة هي في رؤية هذه المشاكل ، وهي متى وضعت وضع حلها لساعته . والذي يضع المشاكل الأدبية ليس علم الجمال ولا علم النفس ولا أى علم في الوجود ، وإنما هو الذوق الأدبي . وهذا شيء ليس له مرجع يرجع إليه .

« وأسارع فأقول : إن الذوق ليس معناه ذلك الشيء العام التحكمي ، وإنما هو ملكة إن يكن مردها ككل شيء في نفوسنا إلى أصالة الطبع ، إلا أنها تنمو وتصل بالمران »

الظاهرة المثيرة للإعجاب أن تصدر مثل هذه الأحكام عن ناقد أكاديمي كان يمكن أن يستجيب في سر لنداء دائرة الاختصاص ، لكن معرفته الواسعة بالأدب العربي ، ومتابعته الدائبة لأخر ما

مذهبه ؛ بل دعنا من البحرى وأى تمام ، ثم لننظر إلى أبى نواس
وفى معظم مخرباته وغزله نقد لمذهب القدماء . الأمر عند أبى نواس
ليس أمر بيت من الشعر بل أبيات إن لم يكن مئات الأبيات . ومع
هذا نسلم مع الأستاذ أن « الشعراء القدامى » عند العرب - فيما
عدا أبى نواس - لم يقتتلوا فى سبيل مذاهبهم الأدبية ، لأن هذه
المذاهب لم تكن قد اتضحت بعد ولا تنوعت ؛ ولكن ما الرأى فى
شاعر كابن المعتز ؟ ألم يكتب فى النقد « كتاب البديع » الذى يجمع
بين علم البيان وفن النقد ؟ ألم يكتب فى « سرفات الشعراء » ؟ ألم
يضع الشعراء فى طبقات فى كتابه « مختصر طبقات الشعراء » ؟ ثم
ما الرأى فى أبى العلاء صاحب « ذكرى حبيب » و « عبث الوليد » و
« معجز أحمد » ثم رسالة الغفران ؟ وهب أن كتب أبى العلاء يغلب
فيها الشرح على النقد ، وأنه قد ضاع معظمها أيضاً ؛ ولكن أليس
لدينا فى رسالة الغفران نقد من خبر ما خلف الشعراء القدامى ؟

ولترك القدامى لننظر فى المحدثين فى الشرق والغرب . وكلنا
يعلم أنه منذ القرن السادس عشر ، أى منذ البحث العلمى ، كان
الشعراء والكتاب هم طليعة النقاد وغير النقاد ؛ ونقدمهم يجمع بين
ما نسميه بالنقد الإنشائى ، ذلك الذى يدعو إلى مذهب جديد من
مذاهب الأدب ، كالمذهب الكلاسيكى أو الرومانتيكى أو
الواقعى . إلخ . ومن منا لا يذكر شكسبير فى « مملكت » ، وجيته
فى « الشعر والحقيقة » ، وموليير فى « الفن الرومانتيكى » ، وفكتور
هيجوى فى « مقدمة كرومويل » ، وشيل فى « الدفاع عن الشعر » ،
ووردزورث فى « مقدمته » ، وفاليرى فى « متفرقاته » ، وداننى فى
« اللغة العامية » ، وديهامل فى « دفاع عن الأدب » ؟ بل إننى لا
أعرف أو لا أكاد أعرف كاتباً أو شاعراً لم يكتب أو يتحدث فى
النقد . وهل يظن الأستاذ خلف الله أن أحداً يستطيع أن يكون
شاعراً أو كاتباً مجيداً إلا أن يكون ناقداً ، ليبدأ بنقد ما يكتبه ووزنه
جملة جملة وحرفاً وحرفاً ؟ وهلا يرى معى الأستاذ أن كل الفارق بين
القدامى والمحدثين هو أن القدامى كانوا ينقدون أنفسهم أو غيرهم
دون أن يشعروا بالحاجة إلى كتابة ذلك ، وأن المحدثين ينقدون ثم
يدونون ، لتبصير جمهور القراء بحقائق الأدب ؟

وكأن هذا القدر من الأدلة والبراهين لم يقنع الأستاذ خلف الله ؛
إذ مضى فى مقال آخر بعنوان « بعض مناهج الدراسة الأدبية » يؤكد
ما ذهب إليه فى مقاله السابق ، مستعينا - كما يقول مندور - بأراء
« أبركرومى » ، ليدلل على وجود ملكة إنتاج وملكة نقد . ولم يكن
بين المتحاورين خلاف على وجود الناقد المحترف ، وإنما الخلاف
حول وجود المبدع الناقد والشاعر الناقد على وجه الخصوص . لهذا
فقد تجاوز مندور هذه الملاحظة بعد أن أثبت فيها سبق أن كل
شعرائنا القدامى نقاد ، وأن معظم نقادنا القدامى شعراء ، ومضى
ليفند ما ذهب إليه الأستاذ خلف الله من ضرورة الاستعانة بمناهج
العلوم فى النقد الأدبى ، مؤكداً أن النقد هو فى دراسة النصوص
وتمييز الأساليب ، وأن هذا الفن يستعين بضروب من المعارف ،
ولكنه لا يستخدمها ليحاول أن يضع بفضلها قوانين عامة للأدب ثم

وصلت إليه مناهج البحث فى الأدب الأوروبي ، جعلاه يتبنى موقفاً
آخر يؤكد من خلاله قدرة العمل الفنى على امتلاك قوانينه الخاصة
به ، كما أهله هذا الوعى المبكر والإدراك لخصوصية الفنون والآداب
للقوقوف ضد إقحام العلوم والمعادلات العلمية فى مجال النقد
الأدبى ، وإلى إنكار ما يسمى بالنقد العلمى التحليلى ، الذى يحاول
أن يدرس الأعمال الأدبية والفنية فى ضوء القوانين الخارجية والخاصة
بتطور الحياة الاجتماعية . وقد أطل مندور فى رده على الأستاذ خلف
الله ، مستعينا بما عرف لدى النقاد العرب القدامى ، ابتداءً بابن
سلام الجهمى ، وبما لدى لانسون Lanson عميد النقد الموضوعى
فى فرنسا ، الذى يرى « أن النص الأدبى يختلف عن الوثيقة التاريخية
بما يثير لدينا من استجابات عاطفية ، وأنه يكون من الغرابة
والتناقض أن ندل على هذا الفارق فى تعريف الأدب ثم لا نحسب
له حساباً فى المنهج » .

ويمضى الدكتور مندور فى اعتراضه على زميله الفاضل قائلاً :
« وليس أدل على صحة ما أقول به من واجب قصر المشتغلين بالأدب
جهدهم ، أو على الأقل معظمه ، على دراسة النصوص الأدبية
ذاتها ، بدلاً من محاولة إدخال الفلسفة على الأدب . وتضييع وقتنا
فى ذلك - من كلام الأستاذ خلف الله نفسه : « سرتة إلى النقد
كشئ يقوم على الروية ويخالف الخلق » . وظنه أن الشعراء
والكتاب لا يشتغلون بالنقد ولم يشتغلوا به ولا وضعوا نظريات عامة
فيه ، وأنه لا بد للنقد من أن يكون لنفسه أولاً فكرة أساسية فى
الأدب والفن - كل هذا كلام مردود وخطر ، وذلك لأن ما فيه من
حقائق تاريخية غير صحيح ، وما فيه من آراء شخصية للزميل
الفاضل لا آراء مصيبة فيها » .

ثم يصل الدكتور مندور فى رده الأول إلى وقفة مع زميله حول
الشاعر بما هو ناقد نابع من داخل التجربة ؛ ناقد معتمد على
المعارف الأدبية التى يتكون منها الذوق الأدبى ، أو الذائقة النقدية
القادرة على البحث فى الشعر من داخل الشعر ومن جوهر طبيعته
الإبداعية فيقول : « فاما ملاحظته من قلة عدد الشعراء النقاد
الذين يعنون بالناحية النقدية من فهم ، فهذا غير صحيح فى مختلف
الأدب العالمية . وأنا لا أدري كيف يقال قول كهذا . والناظر فى
تاريخ الأدب يجد نوعين من النقد : نسميه وصفاً ، ونعنى به نقد
النقاد المحترفين الذين درسوا مؤلفات الكتاب والشعراء الآخرين
ليستنبطوا حقائق ويصفوا لغيرهم . وهذا النقد قد ابتداءً اليونان
وبخاصة أرسطو فى كتابه « الخطابة » و « الشعر » . وأنا لا أقول إن
أرسطو كان كاتباً أو شاعراً ، ولكن ما الرأى فى « هوراس » الشاعر
اللاتينى الشهير ؟ ألم يكتب « فن الشعر » ، وهى قصيدة طويلة
تزيد على الثلاثمائة بيت فى فنون الشعر المختلفة ، وأصول كل فن
ومن تميز فيه ؟ وما الرأى فى « بوالو » ، الشاعر الفرنسى الشهير
أيضاً ، وقد وضع « فن الشعر » كما فعل هوراس ؟ بل ما بال
الأستاذ خلف الله يظن أن « الشعراء القدامى » عند العرب لم
يتناولوا النقد إلا فى بيت للبحترى وبيت لأبى نواس ، مع أن أبى
تمام أيضاً بيتاً يقول فيه « إن الشعر صوب العقل » ، وهذا يحدد

وفي هذا السياق تقفز مقولة أخرى طالما ترددت على الأفواه وجرت بها الأقلام ، وهي مقولة « النقاد شاعر فاشل » ، تلك التي لم تصدر من فراغ ، كما لم تكن تعبيراً — كما قيل — عن ردود فعل الشعراء ضد النقاد ، وإنما هي تعبير غير موفق عن حقيقة الشاعر الذي أفرته الوظيفة الثانوية للمبدع فلم يواصل طريقه الشعري ، واكتفى بما هيأته له معارفه الشعرية وطبيعته العامة بالتجربة الخلاقة من الانحياز إلى النقد وإلى الكتابة عن الشعر بدلاً من كتابة الشعر . ومن هذا الموقع يمكن النظر إلى معظم النقاد العرب المعاصرين ، فطه حسين — وهو من أبرز النقاد العرب المعاصرين — تضافر فيه المبدع والنقاد . وقد تجمع له — إلى جانب رواياته وأقاصيصه وكتابات الإبداعية الأخرى — ديوان صغير من الشعر توفرت على نشره والتعليق عليه في أحد أعدادها مجلة « الأمان » التي كان يصدرها المرحوم الشيخ أمين الحفوي . والمهم في الإشارة إلى هذه المجموعة الشعرية لطف حسين أنه قد ظل يكتب الشعر إلى ما بعد مرحلة باريس ، بالرغم مما حفلت به تلك المرحلة الطاحنة من تحولات ملكت عليه حياته الأدبية ، وانجذبت بها إلى آفاق جديدة ، جعلته يرى الشعر أكثر المواضيع بدائية وتقليدية .

وفي مصر الآن عدد من النقاد البرزين الذين كانوا شعراء ثم هجروا كتابة الشعر إلى الكتابة عن الشعر ، وفي مقدمتهم الأستاذة ، الدكتور عز الدين إسحاق ، والدكتور أحمد كمال زكي ، والدكتور جابر عصفور ، وربما كان الأخير أسرعهم هجرانا للشعر ، وانفلاتاً من قبضة القصيدة ، قبل أن يحتل مكانته في الحياة الأدبية شاعراً . ويختلف الأمر مع الدكتور عز الدين إسحاق ، الذي ما يزال يطالعنا بقصائده الجميلة حتى اليوم . وكذلك الأمر مع الدكتور أحمد كمال زكي ، الذي أصدر في الخمسينيات ديواناً متقدماً من الشعر الجديد ، ثم هجر الشعر نهائياً إلى الدراسات النقدية والبحث العلمي والتدريس . وما أكثر المبدعين الذين شغلتهم الحياة الأكاديمية بنثرتها عن الشعر وما يتطلبه من جهد عظيم لاستيعاب حالات الخلق المشترك .

النقاد الشاعر — إذن — هو كالشاعر الناقد تماماً ، تشابه عند الملتكان : ملكة الإبداع وملكة النقد . والشعر بالنسبة للناقد ، كالنقد بالنسبة للشاعر ، كلاهما مكمل وليس نقيضاً ، وكأما الناقد الذي يهجر الشعر يحاول أن يحقق طاقته الإبداعية في النقد ، فتأني قراءاته للنصوص استحضاراً لجوهر الشعر وتطبيقاً لجمالياته . كما أن الشاعر الذي يهجر النقد لابد أن يفقد منه ذاتياً بتفتية تجربته الشعرية من التشويبات ، ووضعها في السياق المناسب من البنية الزمانية والمكانية ، فلا تكون متخلفة عن عصرها ، غير مثيرة للاهتمام .

وكما يبدو الترابط وثيقاً بين كتابة الشعر وكتابة النقد في العصر الحديث ، فكذلك كان الحال في العصور القديمة . وأسانيد الماضي ومراجعته تؤكد هذا الأمر . وفي إشارات الدكتور محمد مندور التي اقتنحنا بها هذا المدخل ما يفيد القارئ الباحث ، ليس في الدور الذي أخذته الشعراء النقاد على عاتقهم من تفسير لمعنى الشعر وتحديد مكوناته الفنية واللغوية وحسب ، وإنما في التدليل على أن أهم نقاد

بأن الناقد يطبق تلك القوانين على النص الذي أمامه ، فما تمشى مع القوانين كان جيداً ، وما خرج عنها كان رديئاً .

٢ — بين منطق الخطاب الإبداعي والخطاب العلمي :

وبلاحظ أن الدكتور مندور — في معرض رده على المقال الثاني للأستاذ خلف الله — قد أنكر علمية الأدب وعلمية النقد وعلمية الخلق الأدبي وعلمية تاريخ الأدب ، كما أنكر على مفكرى القرن التاسع عشر في أوروبا تنسب هذه الاتجاهات إلى العلوم أو توصيفها بالعلمية . وهو بذلك يدحض كل محاولات الأستاذ خلف الله لجعل النقد علماً يكتسب بالمهارات العلمية وحدها ، وبالاكتفاء على التثقيف وتطبيق قوانين العلوم على الأدب . وهذا ما لا يتسع له صدر هذا المدخل ، الذي أخذ أكثر مما ينبغي من ذلك الحوار لأهميته وأسبقيته في هذا المجال .

والآن ، لنسأله نحن كذلك ، بعد أن قمنا باختزال جوانب من موضوعات الحوار الذي دار في أوائل الأربعينيات بين اثنين من النقاد غير الشعراء ، عن جدوى ذلك الحوار ، وهل كان الأستاذ خلف الله غطكاً في طرح مثل هذه القضية ، أو أن ظروف المرحلة وما اقتضته من تشابك في المناهج والمصطلحات ، وما تميزت به من إكبار لدور العلم وحض على النزعة العقلية ، قد كانت وراء ذلك . وفي تقديرنا أن الحوار حول هذه القضية ، التي ما تزال تطرح نفسها حتى اليوم ، قد كان أكثر من مفيد ، كما أن تلك العوامل مجتمعة قد كانت الدافع الحقيقي وراء طرح مثل تلك القضية للحوار ، بما تضمنته من التفريق بين الملكات أو القدرات ، وبما وقع فيه الأستاذ خلف الله من تغليب أحكام المعرفة العلمية على أحكام الذائقة الإبداعية ، ومن محاولة إخضاع النص الأدبي للتجارب والأبحاث بدلاً من إخضاعه للقراءة الفنية ، والوقوف عند تفصيلاته الإبداعية .

إن الخوف من أن يتحول النقد عند الشعراء النقاد إلى توصيف إنشائي ، وتصور بلاغي ولغوي ، وما يتبع ذلك من غياب التحليل العلمي ، هو الذي أحاط التجربة النقدية للشعراء بقدر غير قليل من الحذر . كما أن اكتفاء بعض الشعراء النقاد بالتعبير عن الانفعالات الشعورية تجاه النص الأدبي ، دون استيعاب حقيقة العالم الموضوعي للنص ، قد ولد لدى الآخرين — والنقاد المحترفين بخاصة — شعوراً بأن هناك من هو أدرى بالنص الأدبي من الشاعر ، وأهم من إدراك أبعاد العمل الإبداعي ، وإعطائه قيمته ، ووضعها في مكانه الصحيح من المعطيات الإبداعية . وفي حالة امتلاك الشاعر الناقد للعالم النقدي بنظرياته ومناهجه يختلف الأمر . ويتميز هذا الأخير عن الناقد المحترف بأنه أكثر من سابقه معرفة بالنص الأدبي ، لأنه — أي الناقد — يتحرك في نطاق اختصاصه . وتغدو مقولة أن الشاعر هو فلاح الغاية ، والعارف لعمر أشجارها ، والطريق بين أورافها ، مقولة صادقة تماماً .

برغم أنوفهم - باستجابات تقليدية . ويمكن القول في هذا الصدد إن النقد - كالشعر تماماً - وليد زمانه ، ولا يستطيع ناقد يعيش في القرن الخامس الهجري أن يتناول الشعر العربي المعاصر بموضوعية ، أو أن يحسن الحديث عن معيار القصيدة الجديدة ، وعن العلاقة الحميمة لهذا المعيار بالمعصر ومتغيراته . وكيف لناقد من ذلك العصر أن يكتشف التباعد في الأخواق ، وأن يدرك بثقلاته السلفية التقليدية أن القصيدة الحقيقية ليست لفرة لغوية أو شكلاً خارجياً يمكن استعارته من أي عصر ثم إخضاعه لتقبل المناخ النفسي والروحي للعالم الجديد ؟

ثم إن عبارة الشاعر الناقد « أرشبالد ماكليش » - وهي التي يشبه فيها النقاد غير الشعراء بأنهم كمن يضع الحرائط لجبال العالم لمن يريد أن يرتادها ، غير أنهم هم أنفسهم لم يتسلقوا تلك الجبال قط - إن هذه العبارة ماتزال تتجاذب أصدائها في عالم الأدب شرقاً وغرباً ، وهي بالنسبة إلينا ماتزال - مع احترازاات قليلة - تمثل الرد الموضوعي على هذا الزكام الهائل من النقد الذي رأى فيه الدكتور مندور في مطالع الأربعينيات أثراً ضلوا في دراسة الأدب ونقده ، وخطراً يصيب الحياة الأدبية بالمعقم . وبالمقابل فإن عشرات من المبدعين النقاد قد واجهوا - ابتداء من الخمسينيات وحتى هذه اللحظة - كل الآثار الضارة بمكونات الوعي النقدي الجديد الذي نحل في كتابات نازك الملائكة وصلاح عبد الصبور وعز الدين إسمايل وأدونيس ، وأحمد عبد المعطي حجازي ، ويوسف الصانع ، وأحمد كمال زكي ، ويوسف الخال ، وميشال سلهان ، وكمال أبو ديب ، وجابر عصفور ، ومحمد بركة ، وعبد الملك مرتاض ، ومحمد بنيس ، وغيرهم من النقاد المبدعين الذين وقع الاختيار في هذه الدراسة المتواضعة على ثلاثة منهم ، للتعبير عن ثلاثة سياقات متغايرة ومعبرة عن التطور في حركة النقد العربي الحديث .

• • •

صلاح عبد الصبور . . والقراءة النقدية

١ - الثورة والتحول الشعري . . وجهها التحديث :
لم يكن النقد الأدبي عندما بدأ صلاح عبد الصبور في أواخر الخمسينيات طرح أسئلة النقدية قد أدرك هذا القدر من الاختناء والتعدد ، ولا هذا القدر من الفوضى والاضطراب . كانت بعض المدارس والمناهج الجديدة قد بدأت - يومئذ - تشق طريقها باستحياء ومن داخل الجامعات على وجه الخصوص . وكان كبار النقاد ومشاهيرهم ، أمثال طه حسين والعقاد ومندور ، قد استفادوا الترويج للمناهج القديمة الجديدة التي عرفتها أوروبا في القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين . وكانت تلك المناهج قد أصبحت - بالرغم من جدتها النسبية ، ومن قدرتها على استيعاب المعطيات الأدبية ، واكتشاف ما تمثله في الواقع المعاصر من قيم ومواقف - غير قادرة على صنع الإبداع الحديث وتغيير الأنماط الأدبية السائدة .

الشعر قديماً وحديثاً كانوا ممن مارسوا الشعر كثيراً أو قليلاً . والخليل ابن أحمد ، الناقد الذي قال : « أنتم معشر الشعراء تبع لي ، وأنا سكان السفينة ، إن قرظتكم ورضيت قولكم نفقتم ، وإلا كسدتكم » - هو نفسه الذي « سئل ذات مرة : لم لم تنظم الشعر ؟ فأجاب بما معناه أن ما يرضاه منه لا يتيسر له ، وما يتيسر له لا يرضاه » . ومعنى هذا القول أن الخليل بن أحمد لم يكن بعيداً عن دائرة الشعر ، ولم يكن يخفى الرغبة في الالتحاق بألفه المفتوح . وعندما شغله البحور وحركات الإعراب وقضايا اللغة والتصريف فإنه كان ينطلق من الوعي بالقيم التي تصنع الشعر وتستثير بدايات الإشكاليات النقدية .

ولعل هذا النزوع إلى الجمع بين الإبداع والنقد هم عالمي لا يتميز به العرب في ماضيهم وحاضرهم عن غيرهم من البشر ، فهو صفة غالبية في طبيعة الإبداع والمبدعين في كل زمان ومكان . ونظرة هابرة إلى قائمة كبار النقاد في الغرب نعلمنا ندرك أن هؤلاء الكبار في مجال النقد هم في الوقت ذاته كبار المبدعين . والناقد الحقيقي هناك ، كما هو هنا ، لا يذهب إلى منطقة النقد الأدبي إلا وهو مسلح بحصيلة غنية من المعارف الأدبية ، وبخبرة تؤهله لذلك الجهد الذي ينبغي أن يصدر أولاً عن روح اللغة وتراثها ، كما يكون ملماً بما للشعر في لغته من جذور وسيات وثوابت جمالية ، حتى لو كان غير مقتنع بتلك السيات ، عاملاً على تجاوزها .

٣ - هموم المبدع . . هموم الناقد :

ولعل المبدعين كلما أرادوا بلوغ مرحلة أعظم في التعبير ، والارتقاء بفن من الفنون القولية ، كالشعر مثلاً ، إلى مستوى آخر ، لا يجدون من يعبر عن هذا النزوع سوى أصواتهم وأقلامهم . وهذا ما يفرض - على وجه الخصوص - بعض الظواهر النقدية المتقدمة في تاريخ النقد العربي وغير العربي ، في الماضي والحاضر . ابن المعتز - على سبيل المثال - لم يكن في كتابه الذي أشار إليه من قبل الدكتور مندور « كتاب البديع » ، يمارس مهنة النقد بقدر ما كان مهتماً برصد تطور البديع في الشعر العربي ، والتعبير عن فهمه الجديد لطبيعة الشعر في عصره . كما أن ت. س. اليوت في الغرب المعاصر - وقد أثبتت الدراسات الكثيرة تأثيره الواضح على عدد من شعرائنا المعاصرين - هذا الشاعر الناقد لم يكن يقوم بالنقد لذات النقد ، وإنما كان من خلال إعادة تقويم لواقع الأدب الإنجليزي يؤسس لمرحلة جديدة كان يتمناها للشعر ، ويحاول بها الخروج من خالب التقليد . ومثل إليوت كثيرون في الشرق والغرب وما بينهما ، ممن أرادوا أن تفتقر إبداعاتهم بما يلائمها من معايير نظرية وتطبيقية .

وفي هذا السبب الموضوعي الأخير تكمن المبررات الأهم لانشغال عدد كبير من الشعراء العرب المعاصرين بالنقد ، لاسيما بعد أن تعرضت مجازهم الأولى لسوء التأويل والتقويم من النقاد المحترفين ممن يفتخرون إلى الحساسية الشعرية ، ويتمسكون به -

الانشقاق تلو الانشقاق . وضمن هذا الإطار حاول صلاح أن يطرح أسئلته المفتوحة في كثير من الأشياء التي أضحت ديدن المثقفين وشغلهم الشاغل ، مع توغل أكثر في المجالات الأدبية بأبعادها النظرية والتطبيقية .

ويقدم الأستاذ فاضل تامر لدراسة المهمة عن « صلاح عبد الصبور ناقدًا » بالكلمات التالية : « يجب أن نعترف هنا بأن صلاح عبد الصبور لم يحاول - برغم الكم النقدي والنثرى الغزير الذي كتبه - أن يطرح نفسه بوصفه ناقدًا محترفًا ، أو مشرّعًا ومنظرًا ، بل حاول أن يقدم نفسه للقارئ باعتباره كاتبًا مثقفًا ، وقارئًا جيدًا للكتب ، له رؤيته الشخصية لكل ما يقرأ ، وهو يرغب في إشراك القارئ في متعة اكتشافاته وقراءاته وصلاح عبد الصبور في أغلب ما كتب لم يكن سلطة أبوية طاغية أو موجهة ، ولم يعتبر نفسه مشرّعًا وموجهًا ، كما كان يفعل شاعر مثل العقاد ، أو قاص مثل طه حسين ، بل كان يقدم خبرته بشيء كبير من التواضع والألفة ، بحيث ينجح في الاستحواذ على قلب القارئ وعقله ، وبلغه شخصية الألفة ، فجعل منه ناظرًا ومقاليًا من طراز رفيع » .

وهذا الاستنتاج يشكل أحد المدخل إلى تأمل التجربة النقدية لصلاح ، التي يلاحظ أنها لم تنكسر للشعر وحده ، بل شملت كتاباته حول المسرح والقصة ، وامتدت إلى فنون أخرى كالرسم والموسيقى ، وإن كان لم يحرص على جمع كتاباته الأخيرة منها ، ربما لأنه لم يحسن التعبير عنها بشكل جيد ، أو لأنه رأى تأجيل جمعها من الصحف والمجلات إلى حين . وسجل الأستاذ فاضل تامر في مكان آخر من دراسته المشار إليها انطباعاً آخر يرتبط بملاحظاته السابقة ، عن نفور صلاح عبد الصبور من تبني مناهج النقد المعيارية التكملة ، حرصاً منه على منهجه الشخصي الوصفي الدؤوب الواضح المعالم . يقول : « وما يؤكد قولنا نفور الشاعر من النزعة الأكاديمية في البحث ، وإهماله محاولة التوثيق والإسناد ، وبيان الحشوات المؤدية إلى الكثير من الأحكام النقدية التي يطلقها . كما أن كتاباته تكاد تخلو من مطلقاً من الإشارة إلى المصادر والمراجع والموضوعات التي يتحدث عنها ، حتى ليجعل القارئ أحياناً فيها إذا كان الكاتب يتحدث عن نص مترجم أو مكتوب باللغة الأجنبية بحيث يشكل ذلك مأزقاً لمعوم القراء العاديين الذين يجهلون التفاصيل الأولية الخاصة باسم الكاتب والمؤلف وتاريخ ومكان النشر . لذا يكون من المفيد أن يسد ناشره كونه مستتبلاً هذا النقص بإضافة هوامش توثيقية تشير إلى هذه المصادر ، وتبني بعض التواريخ والأحداث والقضايا المطروحة قيد المناقشة » .

وليس في هذه الملاحظات الانطباعية - والوصف يعود إلى الناقد نفسه - ما يمكن أن يسمى أو يقلل من أهمية التجربة النقدية للشاعر الكبير ، الذي لم يكن ينفر من تبني المناهج المعيارية الكاملة وحسب ، بل كان ينفر أيضاً من تبني أي منهج كائن ما كان ، وظل محتفظاً بقدرته على الاستفادة من كل المناهج . أما عن نفوره من النزعة الأكاديمية - وهو الشاعر الخارج عن المألوف في نظام الكتابة - فتلك

لقد كان النقد العربي القديم يتحرك خارج متغيرات التجربة . وكانت ظواهر الإبداع الجديدة بدلالاتها الحيوية تتشكل خارج الواقع الفعل للنقد والنقاد ، كما أن ثورة ٢٣ يوليو - بالرغم من النظام الوطني الشمولي الذي حاولت بسطه على مصر ، بعد أن ألحقت الهزيمة بالحياة التقليدية الجماعية التي حاولت تزوين السلطان المطلق للفساد الاجتماعي والسياسي ببعض المظاهر الحديثة ، كالبرلمان والصحافة والأحزاب - كانت هذه الثورة قد بدأت بعد سنوات التعتير تنطلق في الاتجاه الصحيح ، وتسمى إلى تمثل مهمات المرحلة التاريخية ، ليس لمصر وحدها ، بل لها ولبقية الأقطار العربية ، التي كان بعضها ما يزال يبرز تحت الاستعمار المباشر ، وبعضها الآخر يبرز تحت وطأة الأنظمة الجائرة والخاصة لأشكال من الاستعمار غير المباشر .

ولعل من أهم عوامل التغيير التي بشرت بها هذه الثورة أنها أهلت من شأن الفكر عندما أخضعت للممارسة دوماً مخز أو تشيع ، وأن العالم في منطقتها الوطني الرحب لم يعد غرباً بلا شرق ، أو شرقاً بلا غرب ، الأمر الذي كان قبل ظهورها يشكك في حقيقة الاستقلال - والاستقلال الفكري على وجه الخصوص . وهكذا عندما اتسعت دائرة العالم اتسعت معه دائرة الشعر المفتوح ، ولم يعد الحديث عن أدب الهند وأساطير الصين ، أو الحديث عن يوشكين وبرخت ولوركا ، مما يدخل في نطاق المحرمات ، مع وجود الالتزام أو التمسك الضمني بما يسمى بالإيديولوجيا العربية ، التي تسعى إلى استرداد الخصائص السياسية والاجتماعية التي فقدتها الأمة العربية منذ عشرات السنين ، بل مثابها ، على حد تعبير صلاح عبد الصبور .

لا عجب إذن أن الاتجاهات الأدبية - نقدًا وإبداعاً - قد حققت في ذلك المنعطف قدراً لا بأس به من التطور ، الذي ضاعفت المواقف المتباينة من تأثيره . وثمة أدلة قوية على هذا التطور ، ليس في مصر وحدها بل في بقية الوطن العربي ، الذي كان وما يزال يبحث عن « إيزيس » عربية تلملم أشلاءه ، وتميد له وحدته بأبعادها الفكرية والوجدانية والاجتماعية ، التي بدونها لن يتمكن من صناعة تاريخه ، وتجاوز عوامل الانحطاط والتخلف والانقسام . وفي مناخ تلك التجربة الثورية الخلاقة - قبل أن يدركها الوهن - استطاعت التيارات الأدبية الجديدة أن ترسخ مجموعة كبيرة من القيم التعبيرية والفنية ، وأن تشكل إضافة ملحوظة إلى رصيد الأجيال السابقة . وسيبقى العقدان السادس والسابع في هذا القرن من أهم العقود الزمنية في تاريخ الأمة العربية .

وقد كان صلاح عبد الصبور الشاعر الشاب واحداً من بين من أدركوا أبعاد هذا التحول في الواقع الجديد . وإزاء هذا الإدراك لم يتردد في وضع معتقداته القديمة جانباً ، إن لم نقل إنه قد خلصها هائياً ، واستعاض عنها بمعتقدات أخرى ترتبط بهذا التحول الجديد ، لكي يلعب دوراً ثورياً في التغيير الممكن ، ولكي يسهم بنصيب في ربط الفكر والأدب بالمشروع القومي الرامى إلى وضع حد للانقسامات التي كانت تأكل المجتمعات العربية ، وتخلق

والتعريف بالنص الأدبي جزء من الحكم عليه أو تقويمه .
والدراسات التي تضمها كتاب « أصوات العصر » وثيقة الارتباط
بالنقد الأدبي كما يعرفه ويمارسه النقاد المعاصرون . وفي هذا المجال
يحدثنا الدكتور شكرى عياد عن حالات ثلاث : « قارئ ذو نزعة
علمية معيارية ، يطبق القواعد ؛ وقارئ ذو نزعة علمية أيضاً ،
ولكنه لا يبحث عن قواعد بل عن تعميمات كتعميمات التاريخ
الطبيعي ، أو قوانين كقوانين الفيزياء ؛ وقارئ ذو نزعة فنية ، لا
يهتم بالأحكام العامة ، بل يكتفى بالدوق ، ويفسر لنا ما يراه
جديراً بالإعجاب في الأعمال الأدبية التي يتناولها .

« فالأول والثالث لا شبهة في أن هدف القراءة عندهما هو التقييم ،
وإن اختلف مرجع كل منهما في ذلك (القواعد بالنسبة للأول
والدوق بالنسبة للثاني) . ويبقى الأوسط الذي يبدو أنه غير معنى
بالتقييم ، فهو يدرس ويستقريه ليستخلص القانون العام من
الأمثلة الجزئية ؛ فإذا تناول حالة جزئية جديدة (عملاً أدبياً معيناً لم
تسبق له دراسته) عرضها على قوانينه ؛ وأثبت مدى مطابقتها لواحد
أو أكثر من هذه القوانين . وفي بعض هذه الأحوال يستحق مثل هذا
الدارس أن يسمى مؤرخاً أدبياً أكثر منه ناقداً . ومع ذلك فإننا نجد
هذا النوع من الدراسة الأدبية لدى جامعات تعد اليوم في طليعة نقاد
الأدب » .

في أية حالة من الحالات الثلاث السالفة الذكر يمكن لنا أن نضع
الشاعر الناقد صلاح عبد الصبور ؟ إنه ليس في الحالة الأولى ،
ولكنه اختار لنفسه البقاء في الحالة الثالثة ، حيث القارئ ذو النزعة
الفنية لا يهتم بالأحكام العامة ، ويكتفى بالدوق . ومع ذلك فإن
بعض نتاجه النقدي يضعه في الحالة الثانية ، لاسيما ذلك النتاج
المرتبط بالشرح ولغته وقوانينه وأساسه ، والمرتبط بالشعر وتاريخه
العظيم . ولهذا ليس من الصعب تحديد رؤيته النقدية التي تشكلت
منذ البداية وفقاً للسؤال الفني المقترح في شموليته وصبروته ، سواء
باحتماد التراث ، أو بالاستعانة بمعطيات أي من المناهج الأدبية ، أو
المجهو إلى التعبير عن الانفعالات التلقائية بلغة شعرية ، لاسيما في
كتابات النقدية التي كانت في البداية تتم على شكل متابعات لما
يقرأ ، قبل أن تتطور هذه المتابعات لتصبح هماً نقدياً ينطلق من
ضرورة استخلاص مفهوم نقدي منفتح ، لا يضع النص في قالب
جامد ، لكنه يرتقى إلى درجة النقد للمنهج المنظم . ولأن المجال
هنا لا ينسع لتتبع الرؤية النقدية عند صلاح عبد الصبور ورصد
تطورها ، فسناحاول في الصفحات القليلة القادمة أن نوجز وجهة
هذا الشاعر الناقد في تذوق العمل الأدبي من خلال التأمل في
تطبيقاته لوعيه النظري في نماذج من كتاباته النقدية عن الشعر
والمرسح ، والمرسح الشعري بخاصة ؛ فهذا مجال إبداعه أولاً ، وهم
مجال تساؤلاته النقدية ثانياً .

٣ — حياته في الشعر . . حياته في النقد :

ولا ريب أن كتابه « حياتي في الشعر » ، الذي يدرس فيه
التجربة الأدبية في أهم مكوناتها المتمثلة في شخص مبدع الخطاب

حقيقة لم يكن قادراً على إخفائها ، وقد لازمته في مدة فصله عن
العمل (١٩٧٢) . وكنت يومئذ مشغولاً بإعداد البحث الذي نلت
به درجة الماجستير ، فكان يجذرون من الخضم لما كان يسميه
بالأكاديمية (academization) . وربما كان من أوائل من استخدم
هذا المصطلح « أكاديمية » بصيغته العربية للتعبير عن النقد
الجامعي . وكان يكرر القول بأن الشاعر لا يستطيع أن يكون
أكاديمياً ، خاضعاً كل الخضوع لطرق البحث والتفكير كما يريدها
أساتذة الجامعات ؛ وذلك لأنه — أي الشاعر — يغترف من نبض
الواقع ، ومن الناس الذين هم أعمق العلماء . وكان يضرب المثل
بثلاثة من زملائه الأكاديميين ، وهم : الدكتور عز الدين إسماعيل ،
والدكتور أحمد كمال زكي ، والدكتور عبد الغفار مكاوي ، وبالأخير
على وجه الخصوص ، الذي كان يومذاك من أشهر المتمردين على
الأكاديمية . أما من خلط بعض كتاباته النقدية — ليست كلها — من
الإشارة إلى المصادر والمراجع ، فإن ذلك يعود إلى نشر معظم هذه
الكتابات في المجالات والصحف السبارة ، حيث لم يكن الكاتب
مطالباً بوضع ثبوت مراجعه ، ولا كان القارئ يطالب الكاتب بمثل
هذه الهوامش أو يحرص على وجودها ، كما أن الناقد الشاعر لم يكن
ينظر إليها بوصفها جزءاً من نظام الناقد المحترف ، أو الباحث
الأكاديمي ، بل جزءاً من النقد العلمي الحديث . لذلك فقد حاول
تدارك هذا النقص في بعض الدراسات أو المقالات التي كان يرى أن
القارئ قد لا يكتفى بما اقتبس الكاتب منها ، أو أنه هو الذي يريده
للقارئ أن يستزيد من ذلك المصدر .

٢ — صلاح وفكرة المنهج المقترح :

إن صلاح عبد الصبور لم يتوقف عند منهج نقدي بذاته ، كما
يفعل أنصار المنهج الاجتماعي أو النفسي أو الشكل أو غيرها من
المناهج ، وإنما حاول الاستفادة من كل أساليب فن النقد وتقنياته ، كما
أنه كان حريصاً على أن يظل اسمه بوصفه شاعراً بعيداً عن قائمة
النقاد . وقد حرص على أن يقدم لأول كتبه النقدية (أصوات
العصر) بمقدمة قصيرة تقول سطورها : « هذه مجموعة من
الدراسات تتناول طائفة من أعلام الأدب الحديث ومشاكله . وقد
حرصت فيها على أن ألتزم جانب التدقيق دون النقد ، والتعريف
دون التقييم ، وفي ذات الوقت كنت حريصاً على أن أقدم لقارئنا
العربي ما يستطيع به أن يقترب من هذه الشخصيات ، أو يعرف
وجهات النظر في تلك المشكلات ، من زاوية وضعنا الاجتماعي
والثقافي . وأرجو أن أكون قد وفقت » .

إن موضوعات الكتاب — كما تقول سطور المقدمة القصيرة —
تتناول طائفة من أعلام الأدب الحديث ، وفي الوقت ذاته تتناول
طائفة من مشكلات هذا الأدب الحديث . وصاحب هذا الكتاب —
كما تقول سطور مقدمته أيضاً — يلتزم جانب التدقيق دون النقد ،
والتعريف دون التقييم . والقارئ الجيد — فضلاً عن القارئ
العادي — لا يفرق بين التدقيق والنقد ، ولا بين التعريف
والتقييم ؛ فالتدقيق جزء لا يتجزأ من عملية النقد الشاملة ،

الكلمة ، وأداة سواء هي النغم أو الخط واللون . وأرست هذه المقولة الجديدة هذا الإدراك لأن الشعر هو تعبير عن نفس قائله ، وأن الفنون بجمليتها هي تفسير وجداني للحياة ، هذا إذا فسرنا العلم والدين كلاهما [كل منهما] بأفوائه التي تختلف من أدوات الفن الجميل . وفي ظل هذا التغير في تحديد الشعر وإدراك وظيفته ، ينبغي أن نعيد النظر في تراثنا ، وفي استملاحنا لما يستملح منه ، وفي اقتناتنا للمخوِّرة في ذاكرتنا وقلوبنا ، وبخاصة أن هذه الوظائف التي قام بها الشعر العربي في تاريخه ، لم تنمض قط من أن يستشرف أفاق التعبير والتفسير ، وأن يفتح من خلالها كثيراً من روائع القول ، وحميق التجربة .

وكما شغلت في كتاباته النقدية عن الشعر قضية الوظيفة ، شغلت كذلك قضايا أخرى منها - على سبيل المثال لا الحصر - قضية التشكيل في القصيدة ، وكيف أن القصيدة التي تفتقد التشكيل تفقد الكثير من سررات وجودها ، وقضية الذاتية والموضوعية ، وعلاقة الشعر بالفكر ، ثم قضية اللغة الشعرية . وهو لا يرى أن هناك لغة شعرية خاصة بالشعر ولغة نثرية خاصة بالنثر ، كما يرى أن اللغة الفقيرة تعني فكراً فقيراً ، وأن اللغات الغنية هي تلك التي نجد فيها رمزاً لكل المدركات الحسية والوجدانية التي يواجهها الإنسان ، لا رموزاً ميتة محتجزة في القواميس ، ولكن رموزاً حية جارية الاستعمال في الحياة اليومية .

ولابد لكم يبلغ شعرنا الأفاق الأسمى أن نكون من ذوي الجسارة - الجسارة اللغوية - « ذلك لأن الفكر الغني لابد له من لغة غنية تستوعبه . وأظن أن سبيلنا إلى ذلك هو إتقان اللغة . ولابد لإتقان اللغة من معاودة النظر في التراث الأدبي العربي ، لا لمحاكاته ، ولكن لإدراك الغنى الفائق للغة العربية من خلاله . ثم لابد بعد ذلك من الإقدام على الألفاظ الجديدة وترويضها للدخول في سياقاتنا الشعرية . »

هذه - في اختصار شديد - رؤية الشاعر الناقد عن الشعر ، لهاذا عن المسرح ؟ وفي اختصار شديد أيضاً يمكن القول إن أهم أطروحاته عن هذا الفن القديم الجديد أطروحته التي يدافع فيها عن المسرح الشمرى وعن ضرورة استعادة المسرح للغة الشعرية ، لأنه هكذا ظهر ، وهكذا ينبغي أن يبقى . وهو في إحدى رسائله يقول : « الواقع أن لي رأياً في المسرح بسطته في كثير من كتاباتي النثرية ، وهو أن المسرح في جوهره سليل للشعر . » وفي مكان آخر يطرح هذا السؤال : « هل مازال للشعر مكان على المسرح ؟ » ثم يجيب بأن « كثيراً من النقاد يقولون إن الشعر ينبغي له أن يهبط من على المسرح ، وأن يتزوى في القصائد الغنائية ، لأن المخرج لم يعد يستطيع أن يرى السوق وهم يتحدثون شعراً ، أو لأن المسرح له رسالة اجتماعية ، إذ يدعو إلى أمر من الأمور ويحرض عليه ، وينير الأذهان تجاهه . ولن يستطيع عندئذ أن يبلغ غايته إلا إذا أثر أثر الهادى المنزل . . . » إن المسرح ليس مجرد قطعة من الحياة ، ولكنه قطعة مكثفة منها . ولذلك فإن الشاعرية

الإبداعية نفسها ، هو من أهم وثائق حركة التجديد ، ومن أهم كتب النقد الأدبي للمعاصر ، فقد تضمن رصداً موضوعياً عميقاً لحفايا تكوين الشاعر ، كما طرح مجموعة من التساؤلات التي شغلت وماتزال تشغل كل الشعراء الحقيقيين . وكما يصلح هذا الكتاب ليكون وثيقة من وثائق تاريخ تطور الأدب العربي المعاصر ، فإنه يصلح كذلك ليكون صيغة متقدمة لهذا الأدب واكتناه قدرته على الانطلاق نحو آفاق المستقبل .

وبما أن السؤال ، وسؤال السؤال ، هما وسيلة صلاح وإدانة إلى التعرف والتعريف ، فإن سقراطاً أباً التساؤل في الفكر الإنساني - فقد كان أول من استقبله الشاعر في الصفحة الأولى من كتابه : « حين قال سقراط : احرف نفسك ! تحول مسار الإنسانية . إذ سعى هذا الفيلسوف إلى تفتيت الذرة الكونية الكبرى المسماة بالإنسان ، التي يتكون من تناغم أحاديها ما نسميه بالمجتمع ، ومن حركتها ما نطلق عليه اسم التاريخ ، ومن لحظات نشوبها ما نعرفه بالفن »

وعندما يتوغل القارئ في صفحات الكتاب لابد أن يدرك من تلقاء نفسه لماذا اختار الكاتب أن يستقبل سقراط في صفحته الأولى . إنه لا يريد بذلك تأكيد أهمية معنى النظر في الذات والانكباب على النفس ، بوصف الذات محوراً أو بؤرة لصور الكون وأشياءه كما يقول ، وإنما يريد أيضاً الاستعانة بطريقة ذلك الحكم الذي هبط بالحكمة من منبعها المتعالى عن البشر ، وألقى بها عارية هادئة في السوق ، حيث يأكل الناس ويحبون ويشترون . وربما أراد أن يكون له ، مثل ذلك الحكم ، أسئلة المفتوحة على التاريخ .

« لنسأل إذن :

هل للفن غاية بشرية ؟

نعم ، ولكن غايته هي الإنسان لا المجتمع .

هل للفن غاية أخلاقية ؟

نعم . ولكن غايته هي الأخلاق ، لا الفضائل .

هل للفن غاية دينية ؟

نعم ، ولكن غايته هي الإيمان ، لا الأديان .

وإذا كنا نشك في أن الحديث هنا عن الشعر ، وأن الشعر ليس فناً ، فإننا نستطيع بكل يسر وسهولة أن نتزعج كلمة « الفن » من مكانها ونضع كلمة « الشعر » بدلاً عنها ، لتدرك كيف استطاع هذا الشاعر الناقد أن يفتزل في كلمات قليلة المعنى الذي أهمل في البحث عنه ، غيره من النقاد مثلاً الصفحات قبل الوصول إليه وهو عن وظيفة الشعر ، عن القيمة العملية له في الحياة ، فضلاً عن الوظيفة الجمالية والفنية ، مقدماً بذلك مزيداً من التوضيح لموقفه من الشعر ووظيفته المعاصرة ، بعد أن حاور هذا الأخير مضارب القبيلة وقصور الولاة . ولا بأس من التوقف قليلاً عند هذه السطور من مقدمة كتابه « قراءة جديدة لشعرنا القديم » ، والحديث فيها عن المدلول الجديد لكلمة الشعر ، بعد أن اصطدم هذا الشرق العربي بالحضارة الأوروبية ، « فأصبح الشعر فناً من الفنون السمعية والبصرية كالموسيقى والرسم ، في إبداعه وقصده معا . غير أن أدواته

أدونيس وهاجس الحداثة

تقتضي مسألة الجمع بين الشاعرين الكبيرين صلاح عبد الصبور وأدونيس في هذه التأملات المتواضعة الإشارة إلى أنها يلتقيان حل مستوى النقد عند نقطة تكاد تكون وحيدة ، تلك هي الرغبة الكاملة في رفض « التأثر » ، والاستقصاء حل التكيف في إطار أي من تلك الطروحات النقدية ، سواء القديمة نسبياً أو هذه الحديثة التي تملأ علينا حياتنا الأدبية الراهنة .

ويعود هذا التوافق الواضح بين الشاعرين إلى كونها برفضان الوقوف عند منهج بعينه لاستقصاء جميع ظواهره واستخلاص دلالته ، ومن ثم الانطلاق من مقولاته المحددة لدراسة الأشكال الإبداعية . وفيها هذا التوافق الوحيد بين الشاعرين الناقدين فإن مجالات التخالف بينهما أوسع من أن يدركها الحصر ، لاسيما في مفهوم الحداثة ، التي تعني عند صلاح عبد الصبور قيمة عصرية محددة ، في حين أنها عند أدونيس قيمة مستقبلية لا يجدها الحاضر ولا المستقبل — كما سنرى ذلك في قراءتنا الوجيزة للملامح التجربة النقدية عند الأخير .

ولأننا لن نستطيع في قراءة تتحرك في مساحة محددة سلفاً أن نلم بالتجربة النقدية للشاعر أدونيس بأبعادها وإشكالياتها ، فإننا سنكتفي بالإشارة إلى أهم ملامح هذه التجربة في سياق الموقف النقدي من الحداثة في أبعادها ودلالاتها التالية : الموقف من التراث ، الموقف من اللغة ، الموقف من الواقع ، الموقف من الشعر . وقبل الاقتراب من هذه المواقف تقتضي الأمانة العلمية استدراكاً آخر يتمثل في أنه إذا كانت القراءة — مجرد القراءة — لأعمال هذا الشاعر الناقد صعبة على كثيرين فإن الكتابة الموضوعية عنه تكون أكثر عسراً ، لا لأنها تقع في منطقة التقاطعات بين الأعداء والأصدقاء ، ولكن لأن الحديث عن أعماله ، سواء الشعرية منها أو النثرية ، يتطلب وعياً بالتاريخ والراهن والمستقبل ، كما يتطلب أيضاً وعياً بالإشكاليات التي حاول بكشوفاته الإبداعية والتنظيرية اختراقها ، مسلحاً باللغة وحدها ، تلك اللغة المتميزة التي تخترق الجمالي والبلاغي ، وتجمع بين عالم الواقع الموصوف باللمس وعالم الرؤيا الذي يتسع للدهش والغريب والساحر . وأدونيس في نقده — كما هو في شعره — كان مأخوذاً بهاجس الحداثة التي ترافقه كظله ، والتي خلقت من حوله هذه الحالات المتعددة الألوان ، الجامعة بين أقصى مشاعر الرضى وأقصى مشاعر السخط .

١ — الحداثة والتراث :

تكشف لنا مجتمعات « مفترق الطرق » — والمجتمع العربي المعاصر واحد منها — عن تصورات متعددة ومواقف متغايرة نحو التراث ، تتجلى لنا الآن منها ثلاثة مواقف أساسية ، يمكن تبسيطها وإجمال دلالاتها في النقاط التالية :

أولاً : موقف سلبي عديم ، يرفض التراث برمته دون مبررات ويلا أسباب . وأصحاب هذا الموقف يرون بل يودون أن ينسى

هي الأسلوب الوحيد للمطاء المسرحي الجيد . والشاعرية هنا لا تعني النظم بحال من الأحوال ، بل إن كثيراً من المسرحيات غير المنظومة فيها قدو من الشاعرية لأوفر من بعض المسرحيات المنظومة .

ولعله لم يعدم الأدلة المادية التي يؤكد بها ما ذهب إليه من شاعرية المسرح ، ليس من استقراء النصوص التي كتبها أنصار المسرح الشعري وحسب ، بل من متابعة النصوص التي كتبها همالة المسرح النثري ، أمثال تشيكوف ، الذي يراه في المسرح شاعراً من أرفع طراز ، ويوجين أونيل ، الذي استطاع أن يقترب من روح الشعر في معظم أعماله المسرحية ، برغم أنه يكتبها نثراً ، وحتى برناردشو ، المسرف في نثره ، يجد في مسرحه الفكري روح الشعر من خلال أسلوبه الخاص وموسيقاه الخاصة . ويقوده تفاؤله الكبير بمستقبل المسرح الشعري إلى هذا النوع من الإطلاق : « وهنا لا أستطيع أن أقول إن المسرح النثري قد يستطيع في قابل الأيام أن يعايش المسرح الشعري » .

هذه مؤشرات حاولت أن تقول شيئاً ما ولو صغيراً متواضعاً من التجربة النقدية للشاعر الناقد صلاح عبد الصبور ، وذلك في سياق هذه التأملات العامة ، التي حاولت رصد التجربة النقدية كما تبدو الآن عند الثلاثة من المبدعين العرب . وقبل أن نودع مساحة هذا المبدع الغائب الحاضر ، لابد لنا من وقفة أخيرة مع سطور في مقدمة كتابه البالغ الأهمية « حتى نغمر الموت » ، جاء فيها : « وسر أزمنا الحضارية المعاصرة أننا لم ندرك بعد أننا نعيش منذ أوائل القرن التاسع عشر في فترة ميلاد جديدة . وليس استشراف بعض الترهات السلفية والمحافظة إلا نتيجة لغيب هذه الحقيقة .

« والفرق بين السلفي والمحافظ فرق واسع ، فالسلفي هو الراجب في العودة إلى الماضي الزاهر ، ناسياً أن هذا الماضي كان زاهراً لأنه كان واقعياً باحتياجات عصره ، مستجيباً لها ، وأن مادة العصر تتغير ، فتؤذن بل توجب تغيير صورته . أما المحافظ فهو الراجب في إبقاء كل شيء على حاله ، مؤمناً بأن الحاضر أو الماضي القريب هو أنسب الصور للمجتمع البشري . ولكن كليهما — السلفي والمحافظ — يلتقيان في كراهية الانطلاق للمستقبل والتخوف منه . أما الميلاد الجديد فهو يحتاج لإنسان متطور ، مؤمن بأن التجربة هي زاد رحلة الحقيقة ، وأن الحوار هو السبيل الأول للمعرفة ، وأن الجدل هو أهل صور العلم ، وأن الحرية هي حامية هذه القيم جميعاً إن علينا أن نفتح دون خجل ، ونمد أبصارنا للأفاق حولنا ، ونلترك دون غرور أن الدنيا قد سبقتنا ، وأن علينا أن ندرركها . ولا ضير علينا إذا عرفنا أن حضارة جديدة يجب أن تولد وتستنبث في بيتنا العربية ، بعد أن نشر حضارتنا القديمة ، ونحتفظ بما فيها من جوهر خالد ، ونهيل التراب على ما لا يتغنى منها » .

بالسطح يبدو كأنه يتحرك في زمن مقل كالتأبوت ، نقول عنه إنه لا يحيا ، أو ليس شاعراً ، أو إنه نظلم .. الشاعر الجديد ، إذن ، متغرس في تراثه ، أي في الغور ، لكنه في الوقت ذاته منفصل عنه . إنه متاصل لكنه محدود في جميع الأفق .

وفي مكان آخر من المصدر نفسه نراه يؤكد هذه الفكرة ، فكرة العلاقة الوثيقة بين الشاعر العربي وتراثه . « من البداية أن الشاعر العربي المعاصر لا يكتب من فراغ ، بل يكتب ووراء الماضي وأمامه المستقبل ؛ فهو ضمن تراثه ومرتبطة به . لكن هذا الارتباط ليس محاكاة للأساليب والنماذج التقليدية ، وليس تمسكاً معها ، ولا بقاء ضمن قواعدها ومناخها الثقافي - الفني - الروحي ؛ فليس التراث عادة في الكتابة ، أو موضوعات طرقت ، ومشاعر عويت وهرب عنها ، وإنما هو طاقة معرفة ، وحيوية خلق ، وذكرى في القلب والروح . »

هكذا ينظر الشاعر الناقد في مرحلته الراضية إلى التراث بوصفه الجدار الذي يستند إليه المبدع وهو يول وجهه صوب الأفق الجديدة . وهو في إحدى رسائله يتحدث عن هويته العربية بوضوح لا يقبل اللبس : « الوجود العربي والمصير العربي يؤسسان حقيقتي ، لا الشعرية وحسب ، بل الإنسانية كذلك . هذا واقع لا يغيره شيء ؛ لا إنكاره اضطراباً ، ولا رفضه اختياراً . فليس العرب « شيئاً » وأنا « شيء » آخر يقابله ، كما توحي كلمتك بأنك تقول عن نفسك - واعتقد أنك في قرارتك لا تؤمن بهذا الذي توحي به كلمتك . فلا هوية لنا خارج الهوية العربية . وهذا ما أعلنه وأكدناه وعشناه . »

هكذا يتحدد موقفه من التراث هل امتداد المراحل الإبداعية الأولى . وهذا الموقف بأخطائه ومساوئه يكرسه ناقداً عربياً حريصاً على التراث ، وحريصاً في الوقت نفسه على أن يخلق المبدع ذاته بعيداً عن الرؤية الجماعية والتعامل الجليد . وهو في آخر مؤلفاته النقدية يسجل الاعتراف التالي : « أحب هنا أن أعترف بأن كنت بين من أخذوا بثقافة الغرب . غير أنني كنت كذلك بين الأوائل الذين ما لبثوا أن تجاوزوا ذلك ، وقد تسلموا بوحي ومفاهيم تمكنهم من أن يمدوا قراءة موروثة بنظرة جديدة ، وأن يحققوا استقلالهم الثقافي الذاتي . وفي هذا الإطار أحب أن أعترف أيضاً بأنني لم أتعرف الحدائق الشعرية العربية ، من داخل النظام الثقافي العربي السائد وأجهزته المعرفية . فقراءة بودلير هي التي غيرت معرفتي بأبن نواص ، وكشفت لي شعرته وحدائته ؛ وقراءة مالارميه هي التي أوضحت لي أسرار اللغة الشعرية وأبعادها الحديثة عند أبي تمام ؛ وقراءة راسم ونرفال وبريتون هي التي قادني إلى اكتشاف التجربة الصوفية ، بفردتها وبيئاتها ؛ وقراءة النقد الفرنسي الحديث هي التي دلتني على حداثة النظر النقدي عند الجرجاني ، خصوصاً في كل ما يتعلق بالشعرية وخاصيتها اللغوية التعبيرية . ولست أجد أية معارفة في قولي إن حداثة الغرب (المتأخرة) هي التي جعلتني أكتشف حداثتنا العربية (المتقدمة) فيها يتجاوز نظامنا الثقافي

الناس كل شيء من الماضي وأن يبدلوا الوعي بالحياة من العصر الحديث ، وإن أمكن من هذه اللحظة .

ثانياً : موقف سلفي تمجيدى ، لا يتقبل كل ما جاءه في التراث بغثه وسمينه وحسب ، بل يرغب جاهداً في أن يمشي في زمن ذلك التراث ، غير مدرك ما يحيط بالحياة من جديد ، وما يطرا عليها كل يوم من تغيير .

ثالثاً : موقف واقعي مستنير ، يهدف إلى ربط إيجابيات الماضي بإيجابيات الحاضر . ويرى أصحاب هذا الموقف أن النظر إلى الماضي ينبغي أن يكون بالقدر نفسه من الاهتمام الذي يتم به النظر إلى مستقبل الحضارة الإنسانية .

وعندما تأمل التجربة النقدية للشاعر أدونيس في ضوء هذه المواقف ، ولنعن النظر بوحي قصدي وحمادي في كتاباته المتعلقة بالتراث ، ندرك أن مكانه الحقيقي في الموقف الثالث ، حيث يعانق الكاتب بفكره النقدي الماضي في مواجهة التفرغ والديوان في الآخر ، ويعانق المستقبل والحاضر تمسكاً مع شروط الحياة التي ترفض الجمود ولا تكف عن التغيير والتحديث . وإذا كان الشاعر الناقد - كما تشير إلى ذلك سيرته الإبداعية - قد اجتاز مجموعة من المواقف قبل أن يتحدد المعالم الثابتة في رؤيته ، فإن هويته الحقيقية في جوهرها كانت في مختلف المراحل والمواقف صريحة . وخلافه في بادئ الأمر ، في المرحلة الأولى من حياته الأدبية ، إنما كان مع أولئك العرب أو الأعراب الذين - والحديث له - يصورون التراث العربي تركمة مومالية تحرسها الأشباح والتعازيم . إن التراث العربي لبراء من هذا الفهم . إن العرب لبراء منه أيضاً . ويذهب أدونيس إلى أننا « حين نقول إننا عرب ، نقول ذلك لانسيس ولا غوغاية . نقوله لأنه واقعنا ؛ لأنه حاضرنا ومصيرنا . » وعرويته ليست مخمضة العينين عن الأخطاء ، وموقفه من التراث ليس موقف المحافظ أو السلفي . إنه موقف المفكر المستنير . « أقول : إننا عرب ، أي بشر يفكرون ، يتأملون في وجودهم ، في أنفسهم ، في الحياة والله والإنسان والحضارة ، في كل شيء ، ولسنا قطعاً أو نسخاً متشابهة . ولذلك نختلف ونناقض في مواقفنا وتأملاتنا . ومن المعيب حقاً أن يفسر هذا الاختلاف وهذا التناقض بحجة بالتراث العربي ، تراثنا جميعاً ، أو كراهية له . مثل هذا التفسير مهين للعرب ، للمقل . . » إلخ

ومن حصاد هذه المرحلة التي يدرجها بعض خصوم الكاتب في خانة الرفض ، هذا الموقف الذي يجدد فيه مفهومه عن « التراث والحدائق » . « يجب أن نميز في التراث بين مستويين : الغور والسطح . السطح هنا يمثل الأفكار والمواقف والأشكال ؛ أما الغور فيمثل الضجر ، التطلع ، التغيير ، الثورة . لذلك ليست مسألة الغور أن نتجاوزه بل أن ننصهر فيه ، لكن ، لا نكون أحياء ما لم نتجاوز السطح . ذلك أن السطح متصل بالوقائع والفترة الزمنية ، أي تجربة شخصية معينة ، فيما يتصل الغور بالإنسان كإنسان . الغور مطلق ؛ أما السطح فنارضي . حين نجد اليوم شاعراً يرتبط

هكذا ينظر الشاعر الناقد إلى اللغة وإلى دورها في بناء العمل الأدبي . ولا ينبغي أن يسيء القارئ العجل فهم ما تذهب إليه السطور الأخيرة السابقة من أن مسألة التعبير مسألة انفعال وحساسية وتوتر لا مسألة نحو وقواعد ، وأنها دعوة مباشرة إلى نبذ النحو والقواعد ، فهو في مكان آخر يشير إلى أهمية النحو والقواعد من خلال فهمه العميق لدلالة الإعراب ، « فهو المبدأ اللغوي الأنفي » وهو علامة الوحدة بين الساكن والمتحرك ، وبين النطق والنفس . فلئن كانت اللغة الشكل الإيقاعي للطبيعة ، إن هذا الشكل يأخذ ثمنه ووحده بالإعراب . وقد جاءت هذه الملاحظات الواعية بعد إشارات أخرى إلى اللغة العربية وارتباطها بالهوية القومية ، « فقد نشأ العربي في ثقافة ترى إلى اللغة بوصفها صورته الناطقة ، ويوصفه صورته الشعرية والمفكرة » فهو وحدة عقل وشعور ، وهي الرمز الأول للهوية العربية ، وضماها الأول ، كان اللغة في هذه النظرة هي التي « خلقت » العربي - فطرة في الجاهلية ، ووحياً في النبوة ، وعقلاً في الإسلام ، بل تبدو اللغة ، في الوعي العربي الأصل ، كأنها الكائن نفسه ، ويبدو علمها كأنه علم الكائن . من « مادة » هذه اللغة المخلوقة ، يتفجر إيقاع الوجود ، وينبثق جوهره .

ولن نحصى إلى أبعد من ذلك في تعقب العلاقة بين الحداثة واللغة كما تحددها التجربة النقدية للشاعر أدونيس ، وإن كان لابد من إشارة أخيرة إلى علاقة الشاعر باللغة . يقول الكاتب : « اللغة ليست ملك الشاعر ، ليست لغته إلا بقدر ما يفسلها من آثار غيره ، ويفرغها من ملك الذين امتلكوها في الماضي . وبما أن المبدع يتحد بالرويا والاستباق ، فإن اللغة التي يستخدمها لا تكون لغته إلا بقدر ما يفرغها من ماضيها ، ويشحنها بالمستقبل . اللغة دائماً تخص زماناً ما ، بنية اجتماعية ما . إنها دائماً تحيى من الماضي . حين يأخذها الشاعر كما هي ، كما تحيى ، لا يكتب بل ينسخ . » إن اللغة ينبغي أن تنبثق بطريقة جدلية من داخل التجربة الشعرية ومن الحداثة . . والواقع .

ليس هناك شعب تبدل فيه حركة الحداثة كأنها جزء من مشروع حضاري شامل ، يتداخل فيه الاجتماعي والسياسي والاقتصادي مثل الشعب العربي . وفي كتاب « فاتحة لنهايات القرن » يذهب الكاتب إلى « أن الحداثة هي إشكالية المجتمع العربي الرئيسية » . وهو حل حق في هذا الذي ذهب إليه ، ذلك أن الصراع الذي يدور الآن في هذا المجتمع الواسع المتعدد الملامح والمستويات ليس إلا صراعاً من أجل التحديث ، ومن أجل الإسكاف بشروط المرحلة التاريخية الراهنة . وبالرغم من أن بعض النصوص التي يعالج بها الكاتب موضوع الحداثة تعود إلى ما قبل أكثر من ثلاثين عاماً ، فإن خيطاً من الاتساق يربط بينها وبين آخر النصوص التي صدرت عنه في هذا المضمار ، والغريب أن الخصائص العامة التي كانت تحدد الواقع الأدبي في أواخر الخمسينيات مازال هي نفسها خصائص الواقع الراهني في أواخر الثمانينيات . ولا شك أن هيمنة بعض المناهج اللا أدبية قد ساعد

السياسي « الحديث » (الذي أنشئ على مثال غربي) . هذا ، إذن ، هو موقف الشاعر الناقد أدونيس من التراث ، ومن خلاله يتبين أن الحداثة التي ينادي بها لا ترفض التراث وإنما تستمد وجودها من جوهره ، وأن الحرص عليه ، والإكبار له ، يجعلانه يحرص كذلك على حمايته من التقليد والتكرار .

٢ - الحداثة واللغة :

أخذ بعض الحبياء والأغبياء - لا فرق بين الصفتين - على الناقد أدونيس تمسكه باستخدام تعبير « التفجير » عند الحديث عن علاقة الشاعر باللغة . وقد صار هذا التعبير مصطلحاً يقوم على معان ذات دلالات شعرية من الصعب أن يدركها أولئك الحبياء الأغبياء الذين فهموا التفجير بمعنى التدمير . وربما لأهم يعيشون في زمن السيارات الفخمة القابلة للتدمير والتدمير لا يستطيعون أن يدركوا إمكانية تفجير الجبال وتفجير الإبداع ، وإشاحتها في الحياة ، أو يعلموا أن تفجير الطاقات الإبداعية في اللغة هو ما قصد إليه الشاعر الناقد ، وما دعا المبدعين إليه ، لكي تكتسب اللغة حداثة المبدعة ، بعد أن نامت في القواميس أكثر من ألف علم ، وأفرغت قصائد المقلدين من كل قدرة على التجديد . وبالرغم من تركيزه الذي يصل إلى حد المبالغة على أهمية اللغة بالنسبة للشاعر ، فهو يفر من الشعراء الذين يبحثون عن الكلمات الشعرية ، فالقصيدة عندهم نوع من الفسيفساء اللفظية ، لكن ما من كلمة هي شعرية بذاتها أكثر من غيرها .

إن للكلمة عانة معنى مباشراً ، ولكنها في الشعر تتجاوز إلى معنى أوسع وأعمق . لابد للكلمة في الشعر من أن تعلو على ظاهرها ، أن تزخر بأكثرها تعد به ، وأن تشير إلى أكثر مما تقول ، فليست الكلمة في الشعر قدماً دليلاً أو عرضاً حكماً لفكرة أو موضوع ما ، ولكنها رحمة لمخصب جديد .

هذا عن الكلمة ، التي هي مفردة في اللغة ، فإذا عن اللغة ذاتها ؟ إنه في « زمن الشعر » يتحدث عن لعبة اللغة ، ويميز بين اللعب والزخرفة ، ويشير إلى أن الأشكال والانكار ليست دائماً هي التي تفتح الطريق إلى عالم الشاعر ، بل هي اللغة . وهو في حديثه عن الشعر العربي ومشكلات التجديد يشير إلى دور اللغة ، لأن « التعبير الشعري جزء من الحالات النفسية والشعورية ، والتعبير لغة .

« اللغة إذن كائن حي متجدد . وإذا كان الشعور الجديد يعبر عن نفسه تعبيراً جديداً فإن هذا يعني أن له لغة مميزة خاصة . يتضح ذلك إذا عرفنا أن مسألة التعبير الشعري مسألة انفعال وحساسية وتوتر ورويا ، لا مسألة نحو وقواعد . ويعود جمال اللغة في الشعر إلى نظام المفردات وعلاقتها ببعضها البعض الآخر ، وهو نظام لا يتحكم فيه النحو ، بل الانفعال أو التجربة . ومن هنا كانت لغة الشعر لغة إيماءات ، على نقض اللغة العامة أو لغة العلم التي هي لغة تحديدات »

٣ - الحداثة والشعر :

يمكن القول إن التطور الجديد في حركة الحداثة الأدبية قد حقق - في ميدان الشعر بخاصة - تحولاً كبيراً ، وأوجد قدراً من التجارب الشعرية التي تنتمي إلى المرحلة التاريخية الجديدة . وكما أسهم الشعراء الكبار ، ومنهم الشاعر أدونيس ، في تأسيس هذا التحول ، أسهم كذلك عدد منهم في خلق المناخ النقدي الملهم لإنتاج هذه التجربة وتحقيق معطياتها . وكان هذا الشاعر الناقد في مقدمة من أسهموا في تحديد أبعاد الإشكاليات التي حاولت تعميق الولادة الشعرية الجديدة . ولم يتحدث كاتب عربي عن الشعر كما تحدث عنه . ولم ينلر شاعر عربي من وقته وجهده وحياله للشعر والكتابة عنه وكتابته ما نلر أدونيس .

ولأنه كان مع الحركة الشعرية الحديثة في بدايتها ، وقبل أن تبلغ حدتها الراهن ، فقد كان من نفر قليل من الشعراء النقاد الذين انتزعوا المبادرة في التعرف بهذه الحركة والدفاع عنها . ومن أوليات تلك التعريف قوله : « لعل خير ما نعرف به الشعر الجديد هو أنه رؤيا . والرؤيا ، بطبيعتها ، قفزة خارج المفاهيم القائمة . هي إذن تغيير في نظام الأشياء ، وفي نظام النظر إليها . هكذا يبدو الشعر الجديد ، أول ما يبدو ، ثمرداً على الأشكال والطرق الشعرية القديمة ، ورفضاً لمواقفه وأساليبه التي استنفدت أغراضها » . وعندما كانت الشكوى ترتفع في وجه ما يسمى بالغموض ، كان يسارع إلى القول « إن الشعر الجديد هو بشكل ما كشف عن حياتنا المعاصرة في عيائها وغلطها . إنه كشف عن التشققات في الكينونة المعاصرة . لذلك نحن نتذكر هؤلاء الذين يثيرون في وجه قصائد غير مفهومة ، فإن عقلهم يثور غريزياً ضد خط مستقيم هو في الحقيقة منحني كما بين لنا أينشتاين ، أو ضد جزيء هو في الوقت ذاته موجة ، كما بينت لنا الفيزياء الحديثة . كنا في الماضي نحسب أن تكون القصيدة وصفاً وحلياً وثأوات تسكن في الخنجر ، وقبادة حماسية للجملة الشعرية ، واليوم تفاجئنا القصيدة بعكس ذلك ، فتراها اكتشافاً لم نره ولم نشعر به أبداً . من هنا كراهية المنطق الخطأ في الشعر الجديد » .

وربما كانت أهم الآراء والمفاهيم النقدية التي توصل إليها الشاعر الناقد أدونيس حول جلوس الحداثة الشعرية العربية هي تلك التي أوردها في كتاب « الشعرية العربية » ، ومنها هذا الاستنتاج الخطير : « يتجلى لنا ، في ضوء ما تقدم ، أن جذور الحداثة الشعرية العربية بخاصة ، والحداثة الكتابية بعامة ، كامنة في النص القرآني ، من حيث إن الشعرية الشفوية الجاهلية تمثل القُدَم الشعري ، وإن الدراسات القرآنية وضعت أسساً نقدية جديدة لدراسة النص ، بل ابتكرت علماً للجهال جديداً ، مبهمة بذلك لنشوء شعرية عربية جديدة . إذا أضفنا إلى هذا كله مدى تأثير النص القرآني في شعرية النص الصوفي ، عرفنا كيف أن الكتابة القرآنية ولدت تذوقاً جديداً للغة الفصحى ، وممارسة كتابية جديدة ، وكيف أن القرآن أصبح « منبع الأدب » ، كما يعبر ابن الأثير (توفى

حل إشغال النموذج الحدائوي المقترح ، والابتعاد به من خلال الضمير المفلوطة عن خلق المناخ الملهم للحديث الأدبي ، كما أن التيارات المحافظة التي حلت الحداثة أشكالها كافة نوعاً من « القطيعة المعرفية عما مضى » قد ساعدت على تعثر قضية التحديث ، وعلى تشويه كل محاولة تتوحد الإنسان إلى تجاوز واقعه القاسي . وقد شكلت هذه المواقف المتناقضة الوسائل الضاغطة والمحجلة لقوى الإبداع والتحديث .

وما أكثر الحبر الذي أهله بعض النقاد العرب لكي يفتنوا القاريء البسيط الطيب بأن الحداثة ليست سوى نزعة ثمره حبشة ، ترفض الإذعان لمنطق العصر ، وأن الشاعر أدونيس بحداثته المستوردة ليس إلا واحداً من دهلة الشعر الخالص أو الشعر لذاته ، فهو يدهو إلى حداثة خارج سلطة العقل والوعي ، وأنه يكرر بعض المقولات الشائعة في كتابات الرمزيين والحداثيين الغربيين ، وأنه يقول : « يمكن اختصار معنى الحداثة بأنه التوكيد المطلق على أولية التعبير ؛ أي أن طريقة أو كيفية القول أكثر أهمية من الشيء المقول ، وأن شعرية القصيدة أو فنيتها هي في شكلها لا في وظيفتها وهذا يتضمن نتيجة أساسية . ليست قيمة الشعر في مضمونه بحد ذاته ، سواء كان واقعياً أو مثالياً تقديمياً أو رجعياً ، وإنما هي في كيفية التعبير عن هذا المضمون » . وأى خطأ في هذا القول الذي تتأكد به الأولية في الشعر للتعبير (التعبير عن ماذا ؟ عن المضمون) ، وأى فارق بين هذا القول وبين ما يذهب إليه النقاد الواقعيون من أن الأولية في الأعمال الإبداعية للفن ، ثم بأن دور الموقف . وقد لا نجد كذلك فارقاً كبيراً بين ذلك القول وقول آخر للكاتب نفسه (وكلا القولين يرد في كتاب واحد هو « زمن الشعر ») : « ونجد قوى الترجمة والتقليد في نظرية الشعر لذاته ما يفيدنا ؛ لأنها تجهد في كثير من الشعر الذي يصدر عنها ما يوفر المتعة والتسلية ، وما يلهم . فالشعر ، بحسب هذه النزعة ، لا يكتب لكي يقدم رؤيا جديدة ، أو يفتح أفقاً جديداً ، أو يعبر عن تجربة إنسانية جديدة ، وإنما يصنع خصيصاً لكي يقدم طرقاً ومصوغات . وهو ، لذلك ، يندور في إطار ذهني تجريدي ، خارج الحياة والتاريخ » .

« الشعر هنا لا يعبر أو يشارك أو يري ، بل بمنطق ويصنع ويصطنع . وقوام الشعر هنا هو اللعب لا الواقع والكلمة ؛ لا الإنسان . وإذا تنزل الحركة عن الواقع تصبح تكراراً فارغاً ؛ وإذا تنزل الكلمة عن الإنسان تبطل أن تكون وسيلة إبداع وتفجر ، وتحول إلى وسيلة صنع وزخرفة » .

الحق أنني لا أجده من يدافع عن الحداثة الملزمة كهذا الكاتب المفترى عليه من بعض الملزمين ومن بعض الحداثيين ؛ فهو حينما من أبرز دهاة الاستلاب والاختراب Alienation ، وفي مواجهة كل ما هو واقعي وإنساني ، وهو في زعم بعض دهاة الحداثة أو دهاة الأحد مرحلة انتهت بعد أن بدأت مرحلة الأشكال التي لا شكل لها .

سنة ٦٣٧ هـ) ، وكيف أن الدراسات القرآنية توفر المصدر الأكثر أهمية لدراسة شعرية اللغة العربية .

بقيت في هذه التأملات ملاحظة قصيرة وأخيرة ، من اللغة التي استخدمها الكاتب في بيانات الحدائق في كتاباته النقدية ، لاسيما معطيات المرحلة الأولى . إنها لغة نقدية إبداعية ، لا تكاد في كثير من المواقع تختلف عن اللغة التي كتب بها الشاعر قصائده . ومنها - على سبيل المثال - وصفه للمبدع الحقيقي بأنه الإنسان الراض ، المشفق ، الخالق ، الرائي ، البكر ، النقي ، المفسول . ولا يخفى أن هذه اللغة الشعرية البديعة قد كانت وراء سوء الفهم الذي خلق حوله عدداً من الراضين والساخطين .

كمال أبو ديب ومشروع تأسيس البنيوية العربية

١ - الشاعر الناقد والناقد الشاعر :

ربما كان هذا الشاعر الناقد ، وهو الثالث والأخير في هذه التأملات ، أكثر الثلاثة الشعراء النقاد إثارة للتساؤل والخيرة ؛ وذلك لسبب وحيد هو أن الشاعر الناقد السابق ، صلاح عبد الصبور وأدونيس ، قد طغت شهرتهما الشعرية على شهرتهما النقدية ، بالرغم من إنجازهما النقدية ، واقتحامهما لآفاق أخرى في عالم الفكر ؛ أما كمال أبو ديب ، موضوع هذه السطور من التأملات ، فهو على العكس تماماً ؛ فقد طغت شهرته ناقداً على شهرته شاعراً ، بالرغم من أن ما قدمه حتى الآن في مجال الكتابة الشعرية يضعه بين العدد القليل من الشعراء الحقيقيين ذوي الدور الفعال في البحث - من خلال التجديد المستمر - من القصيدة العربية المعاصرة . وديوانه الوحيد المنشور وبكائيات إرميا ، ثم قصائده المنتشرة في المجلات العربية ، وهي تشكل من حيث الكم ما يوازي - على أقل تقدير - ما أصدره أي شاعر مشهور من أبناء جيله السني ، وقصيدته «الأصدا» - على سبيل المثال - المنشورة في العدد (٢٤ ، ٢٥) من مجلة «مواقف» التي تشكل في حد ذاتها ديواناً كبيراً ، قد كانت وما تزال من بين أهم القصائد التي عرفها الشعر الحديث وربما أخطرها ، سواء من حيث السياق اللغوي أو التشكيل الجمالي ، أو تعدد الأصوات ، أو من حيث التعامل مع التراث واقتناص المدهش .

هو شاعر إذن ؛ ولو أنه قد أعطى الشعر بعضاً من الوقت الطويل الذي يعطيه للنقد والدراسات الفكرية والترجمة لكان له عالمه الشعري الثري الذي يضعه في مكانة خاصة ومتميزة ضمن خريطة الشعر العربي المتنوعة الألوان والظلال .

ونعثر الآن في هذا السياق من التأملات في التجربة النقدية للشعراء ملاحظة لم تستكمل مقوماتها النظرية بعد ، وتعمل على إعادة النظر في تجربة الشعراء النقاد من خلال الترتيب في تقديم صفة «النقاد» وتأخيرها لتعطي كل صياغة معنى يخالف المعنى الآخر . فالشعراء النقاد ، غير النقاد الشعراء . في الصيغة الأولى يذهب الشعراء إلى النقد في محاولة لاستكمال بعض النواقص النظرية

في النقد الأدبي ؛ ويظل الشعر هو المم الأول والمؤرق عند هؤلاء . أما النقاد الشعراء فهم أولئك النقاد الذين يلهجون إلى الشعر ورغبة في تحقيق بعض النماذج الشعرية التي تبدو - من خلال الرؤية النقدية - غائبة أو مستبعدة . ولا يتجلى هذان النموذجان عند الشعراء النقاد أو النقاد الشعراء وحسب ، وإنما يتجلى كذلك عند الروائيين النقاد أو النقاد الروائيين ، وعند معظم المبدعين الذين يمارسون صلاً نقدياً . وإذا كان النقد الأدبي عند من هو مبدع بالدرجة الأولى يأتي استجابة تلقائية لضرورات إبداعية فإن الإبداع عند الذين هم نقاد بالدرجة الأولى يأتي استجابة واعية ؛ فالقصيدة عند الشاعر الناقد لغة جديدة وحضور يتجدد على فن القول ؛ وهي عند الناقد الشاعر محاولة تمهيدية تهدف إلى خلق النموذج البديل للمباشرة في القول . وأعترف أن الملاحظة التي أحاول الحديث عنها في هذا السياق ما تزال أكثر ابتعاداً عن الدقائق والتفصيلات التي تستطيع أن تبرز هذه الاختلافات بصورة أقوى ؛ وقد لا يتأتى ذلك سوى في دراسة تطبيقية تتناول التجربة الإبداعية للشعراء النقاد والتجربة الإبداعية للنقاد الشعراء . ويبدو لي الأمر - برغم وضوحه النسي وبساطته - على قدر كبير من الأهمية ومن التعقيد .

٢ - اللسانيات والخطاب النقدي الجديد :

مع بداية السبعينيات من هذا القرن انتقل النقد الأدبي العربي فجأة إلى دائرة نقدية مشوشة ومضطربة ، بعد أن استقرت به الحال على مدى العقود الستة الماضية في ظل تطبيقات لا تخلو من الميكانيكية لمصطلحات ومناهج خضعت للانتقاء والتوظيف الذي يجتمل الصواب حيناً والخطأ حيناً ، ويحتملها معاً في أحاديث أخرى . وصارت تلك المناهج في تعاملها الواضح مع الأعمال الإبداعية محالوفة تثير من اليقين لدى القارئ أكثر مما تثير من التساؤل . وكأنما كان الفكر النقدي العربي يبدأ من تلك البدايات المشوشة المضطربة حواراً جديداً مع الخطأ الجديدة من مناهج النقد القائمة على علوم اللغة التي سبقت للباحثين فيها بعد أنها - أي هذه العلوم - قد امتلكت حضورها الباكر في الواقع الإنساني مع الإنجازات الجلية لعدد من النقاد العرب القدامى . وهذا هو الخط الذي أمسك بأطرافه الدكتور كمال أبو ديب ، وحاول أن يقود به تياراً معاكساً لهجمة التفريب والنقل عن الآخرين . وإذا كان غيره من الباحثين والنقاد العرب قد أسهموا في النقل عن الغرب فقد أثر أن ينقل إلى الغرب ، وأن يبدأ الخطوات الأولى في تأسيس بنية عربية ، وأن يغري الآخرين من الباحثين العرب بإقامة السنية عربية بدأت معالمها تتضح الآن في جهود بعض الباحثين العرب في المغرب العربي ، ومن بينهم - على سبيل المثال لا الحصر - الأستاذان عبد السلام المسدي وعبد الملك مرتاض .

لم يرفض أبو ديب التواصل النظري والفكري مع الغرب ، لكنه رأى أن يقيم في الوقت نفسه مثل هذا التواصل مع الفكر النقدي العربي القديم ، وأن يخرج بشروط ومعطيات نابعة من هذا التصادم

العلمي في لغته العربية ، مقارنة بين هذه المدارس اللغوية التي بدأت تحتج الدراسات الأدبية في أوروبا منذ أوائل هذه القرن ، متسائلاً في سره : ماذا يستطيع المبدع العربي أن يفعل لتخفيف المهمة الغربية على أمته ؟ وهي تساؤلات لست أدرى كم احتاجت من التأمل قبل أن يحكم صاحبها على تقديم أطروحته من عبد القاهر الجرجاني ، التي سوف تركز في أجزاء منها على ضرورة أن يصدر النقد العربي عن روح اللغة العربية وتراثها ، وأن يتم النقد العرب بالتحليل اللغوي ، وبالبنية الأسلوبية للنص التي هي من أهم ما يتميز به شاعر عن شاعر ، وكتب عن كتاب ، وأن يهجروا مؤقفاً أو نهائياً هذا النمط النقدي الذي انتهى إلى مجموعة من المقولات الجاهزة ، قبلت وتكررت على مدى نصف قرن ، دون تغيير أو تعديل . وقد قوبل الانتشار النسبي الذي حققته بعض الدراسات والمناهج النقدية الحديثة بمعاصفة عنيفة من ردود الفعل المتباعدة ، التي ينطلق بعضها من موقف المحافظ على التقاليد النقدية التي استقرت وترسخت وأصبحت قرية من الوعى الراهن للمقارء العربي . وينطلق بعضها الآخر من الحرص على موضوع النص ، وعلى وحدته التي تعرضت للتفكيك والتفتت ، ومن الحرص على صاحب النص الذي أصبح غالباً في كل هذه الدراسات التي تنتمي إلى البنية والأسلية ، والتي لا ترى في صاحب النص إلا عنصراً ثانوياً غير جدير بالإشارة إليه ، كما لا ترد بعض هذه المناهج في الدعوة إلى موت « صاحب النص » (والموت هنا بمعنى الإغفال أو التجاهل التام للمؤلف أو المبدع) . ولعل من أخطر السهام التي توجه إلى هذه المناهج أنها قد وصلت إلينا متأخرة ، بعد أن ماتت وشعبت موتاً في أوروبا ، حيث ظهرت ثم اختفت . ولكن بالرغم من كل ردود الفعل فإن هذه المفاهيم الجديدة في النقد تجد لها أنصاراً حتى من خارج روادها ودعاتها .

يقول الدكتور عز الدين إسحاق ، وهو من كبار النقاد العرب المعروفين ، وقد كان إلى وقت قريب ينتمي إلى منهج نقدي لا يمت بصلة إلى هذه المناهج الحديثة ، أو بالأصح الأحداث ، يقول مدافعاً عن هذا الفكر النقدي الجديد : « بعض الناس ينفذ يده من هذه الأشياء قبل أن يتعرفها تعرفاً حقيقياً . يقول لك : هذه المناهج قد انتهت في أوروبا لما الذي يدهوناً للتفكير فيها ؟ هي انتهت في أوروبا أو لم تنته ؟ هذه قضيتهم . بالنسبة إلينا نحن منها ؟ هل استوعبناها حتى نعبها ونجاولها ؟ هل عندنا ما نتجاوز به هذه المناهج ؟ إذن لكي ألجأ لا بد أن أعظم ما ألجأه ، وإلا فكيف ألجأه ؟ لا ، لا بد أن أكشف عن جوانب القصور التي فيه جانباً جانباً ، وأن أتحرك من هذه الناحية لاستكمال التصور الذي يشغل هذا الجانب من القصور . هذا هو المفروض . ولكن ليس يكفي أن يقول شخص ما إن هذه المناهج قد انتهت في أوروبا وأخذت مروجتها وقضى الأمر ، فلماذا نشغل أنفسنا بها ظناً أنها تخلفت . ليكن أنها قد تخلفت أو لم تتخلف . القضية بالنسبة لي أنا ، ماذا أحدثت منها ؟ ماذا عرفت منها ؟ ماذا استخلصت لنفسى على الأقل منها لكي أؤسس رؤيتي الخاصة ، المجاوزة لها لا بأس ، ولكن أين

أو التلاقي ، تمكن الناقد العربي المعاصر من تأسيس فكر نقدي جاد ، قائم على نظرية نقدية شاملة . ويشير أبو ديب إلى هذا المعنى بقدر كبير من التواضع والاحترار . « ونستطيع أن نقول إن هناك تياراً نقدياً واحداً ، يمكن أن تكون له نفس الصفة التي تمتلكها النصوص الإبداعية (العربية) ؛ فهو تيار يتعامل مع الكتابات النقدية العربية القديمة بإدراك عميق لموقعها من الفكر النقدي في العالم . ومن خلال هذا التعامل استطاع أن يطور معطيات مرتبطة بالانثين ؛ فهي مرتبطة من جهة بالكتابات النقدية القديمة ، ومرتبطة من جهة بالفكر النقدي الحديث . وأرجو أن لا يؤخذ على أن أسس عمل الشخصى مثلاً على ذلك . وهذا قليل في الكتابات النقدية العربية ؛ لأن عمل أنا شخصياً نبع فعلاً من لحظة الالتقاء الحاسمة في تطوري ، بين النتائج النقدي العربي الذي كان فروته عبد القاهر الجرجاني ، وبين الفكر النقدي الغربي المعاصر ، من خلال عمل طويل على فكر عبد القاهر الجرجاني ، في إطار النظريات النقدية الغربية . وأنا أعتقد أن هذا أقرب شيء الآن لأن يمثل تياراً مشابهاً قليلاً لما حدث في النصوص الإبداعية ؛ فهو مرتبط بشروط تكوين عربية ، لكنه عميق الصلة بالتيارات النقدية الأوروبية في الأسس النظرية التي تقدمها . وبعد ذلك يتجاوز هذه المرحلة . . وأنا شخصياً لا أرى كثيراً من الدراسات النقدية الغربية البنيوية التي تعاملت مع النص الأدبي ، كما تعاملت معه في عدد من دراسات ، وأرى فروقاً واضحة بينها ، وأرى أن هناك أسساً نظرية جديدة تظهر في الدراسات التي قدمتها . صحيح أنها مستندة إلى نظريات غربية ، لكنني تجاوزتها كثيراً ، بينما مازال النظريات الغربية واقفة عند نقطة معينة . وهذا أكثر ما تستطيع أن تقول عن استغلالية نظرية نقدية عربية حديثة ، وما يزال الجواب ، لا توجد حداثة عربية غير مشتقة أو نابعة من الفكر الغربي . »

لقد تلقى كمال أبو ديب دراساته الأكاديمية في لندن ، شأن العشرات من أبناء جيله وأبناء الجيل الذين سبقوه إليها وإلى عواصم غربية أخرى ، لكنه ربما امتاز عن كثير منهم بأن عقله كان في أكسفورد حيث تلقى علومه ، في حين كان قلبه هناك في وطنه العربي ، حيث ترقد كنوز عظيمة من التراث اللغوي الذي لم تحسن الأجيال المعاصرة الحفاوة به أو التعامل معه . وعندما كان يقرأ عن العالم اللغوي السويسري فرديناند دي سوسير ، كان يدرك أن هناك علماء عربا سبقوه إلى كثير من مقولاته اللغوية بمدة من الزمن تزيد على عشرة قرون ، وتمثلت ذروة أبحاثهم في هذا النتاج النقدي الذي تركه لنا عبد القاهر الجرجاني ، بكل ما حفل به من القدرة على التفكيك والتحليل والإمساك بالجزئيات وتركيبها ، ضمن بنية كلية موحدة . وهو عمل مدتهش لم يقترب إليه أحد إلا عبد القاهر الجرجاني ؛ كذلك من حيث الإتقان التحليل ، والتقصي ، والقدرة على الربط بين أبعاد العملية الأدبية في بنيتها الإيقاعية والمستويات الدلالية ، والعلاقة بين الرؤية التي يجسدها النص الأدبي وبين المكونات هذه .

وهكذا راح الشاعر الناقد يقلب صفحات التراث اللغوي

معرفى الأصلية بها ؟ هذا مما يروج ؛ أيضاً عبارة أن هذه المناهج شكلية تتعلق بالشكل ، وأنها لذلك لا تكثر بالعمل الأدبي هل هو جيد أم ردى .

ليس هناك دراسات نقدية بنوية أو ما بعد بنوية تطبيقية تمت على عمل أدبي ردى . كل الدراسات بين أيدينا وقفت على أعمال أدبية عالمية ومعترف بها لأصحابها ، سواء كانت تاريخية قديمة أو معاصرة إلى حد ما ، ولكنها لكتاب معدودين في الدرجة الأولى من الكتابة على المستوى العالى ، وعلى الصعيد العربى . كل الدراسات التطبيقية في هذه المناهج تمت حتى ابتداء من العصر الجاهل . الشعر الجاهل ظفر بدراسات بنوية لم يظفر بها طوال حياته في أى منهج آخر . هذا هو الحاصل ؛ فهل نحن ننكر قيمة الشعر الجاهل ؟ قيمة الشعر الجاهل مسلمة تاريخية على الأقل . عندما أحمّد إلى هذا الشعر ، الشعر الذى يدرس منذ قرون طويلة ، عندما أتناوله اليوم هذه المناهج ، فاكشف جوانب لم تخطر إطلافاً على بال ، وفيها جديدة ودلالات جديدة لهذا الشعر ، أظن هذا لا يقال فيه إنه لا يكشف عن قيمة ، أو أنه لا يعبأ بقيمة ما ينتجه إليه بالدراسة . . .

ولا يخافنى شك في أن الدكتور عز الدين إسمايل وهو بشرى إلى الدراسات البنوية التطبيقية التى ظفر بها الشعر الجاهل كان يضع في ذهنه أهم هذه الدراسات وأعمقها ، وهى تلك التى جمعها الدكتور كمال أبو ديب في كتاب « الرؤى المفقطة » . نحو منهج بنوي في دراسة الشعر الجاهل ؛ وكان قد كتبها في إطار حركته النقدية المعاكسة نحو الغرب ، متوجهاً بها إلى الأوروبيين الذين كان لا يد أن يفترخوا من بعض الشرائع المتميزة للمعطيات التاريخية للغة العربية في دورتها الأولى . ولم يكن هذا الجهد المنهجي الفريد يجرى استجابة لحالة من حالات التضاخر الفلرغ والبليد ، وإنما جاء تعبيراً عن إثبات الذات إزاء الآخر الذى يرى أنه - عبر العلاقات الراهنة غير المتكافئة - قد استطاع عزل الشعوب غير الأوروبية عن ثقافتها وهويتها الوطنية ، وأبعدها عن تمثيل إيجابيات التراث في جوانب الإبداعية والعلمية والاجتماعية . ومن بين هذه الشعوب المستهدفة الشعب العربى ، الذى كان بالأمس البعيد يمتلك إلى جانب التراث الإبداعي المتطور تراثاً نقدياً متطوراً . وفي سياق المنطلقات النظرية هذه النذبة حاول الدكتور أبو ديب - كما يقول - أن بطور في معزل عن الأطروحات اللسانية منهجاً يتنامى من عمل عبد القاهر الجرجاني . ومن خبراته الشخصية ومعرفته بالفكر العالمى والنقد العالمى تكونت دراساته النقدية عن الشعر الجاهل ؛ وهى - كما يقول أيضاً - دراسات ذات غمط من التعامل البنوي مع النصوص تختلف كل الاختلاف عن نمط الدراسات الفرنسية التى قرأها ؛ وسألتنى هنا عن فضيلة التواضع التى أنا واثق أن العالم العربى لا يقدرها على الإطلاق ، لأقول : إن هذه التنمية وصلت لمرحلة تجاوزت بدرجات كثيرة جداً ما أنجزه الفرنسيون ، أو ما أنجزه الدارسون الأوروبيون . قد يكون الإنجاز الرئيسى لهذا النمط من العمل هو التركيز المطلق على التجربة الإنسانية ؛ على الرؤيا

الإنسانية في النهاية ؛ فأننا لا أدرس نصاً بالطريقة التى يحلل بها رولان بارت مثلاً نصاً ، وإن كان ثمة تشابه على أصعدة معينة بين نمطى الدراسة ، بل أدرس نصاً باحثاً عن التجربة الإنسانية ؛ عن الرؤية الإنسانية التى تسكنه . وإننى إذ أفعل ذلك فإننى في النهاية أحاول أن أطور المنهج النقدي الذى يستطيع أن يكشف علاقة النص المدروس والتجربة مع العالم الخارجى ، أى في علاقته بالمجتمع والصراعات التى تدور فيه ، وبكل أبعاده المتعددة .

« من هذا المنظور يبدو لي أن محاولة الربط بين الممثلين ، بلغى الحكم الذى يصدر عن التصور المسبق أن البنية هي ما أنجزه الفرنسيون » .

٣ — نحو تأسيس بنوية عربية :

ومن خلال هذا الإصرار على موقف التمييز ، وموقف الإضافة ، وموقف الانطلاق من التراث النقدي القديم ، لا تكاد تخلو دراسة من إشارة أو أكثر إلى عبد القاهر الجرجاني ، الذى ما يزال لكتابه « دلائل الإعجاز » و « أسرار البلاغة » اليوم من التأثير ما ليس لكثير من الكتابات النقدية العربية المعاصرة . ولهذا ليس غريباً أن يضعه الدكتور أبو ديب في كتابه (في الشعرية) جنباً إلى جنب مع لوثمان وياكسون ولومنسوف وآخرين من أصحاب الدراسات النقدية المعاصرة فقد ؛ « كان عبد القاهر الجرجاني بين النقاد العرب ، أعظم من نسب إلى الشعر القدرة على الكشف ، وخلق هزة « الأريحية » في النفس . وقد عزز الجرجاني هذه القدرة ، جوهرية ، إلى طاقة الشعر على جمع أعتاق المختلفات في ربه ، واكتشاف الوشائج بين المتباينات . ولقد بذل الجرجاني جهداً كبيراً في تحليل هذه الظاهرة ، واصفاً إيها في إطار « الطبيعة الإنسانية » التى جبلت على الولع بهذا النمط من الفاعلية . . . وباستخدام نظرية الفجوة ، مسافة التوتر ، يبدو جلياً أن جوهر هذه الفاعلية هو خلق فجوة دلالية - وجودية ؛ خلق مسافة للتوتر بين معطيات التجربة الإنسانية . وكلما تعمقت درجة الاختلاف بين معطين ، ازدادت مسافة التوتر بينهما . هكذا نحصل على مؤشر ضوئى ، طرفه الأول صور مثل « زيد أسد » ، أو « رايت غزالا » (بقصد رجل وامرأة على التوالى) ؛ وطرفه الثانى لا محدود ، بين أقرب ما تنجسد عليه الصور السريالية الباهرة لدى أندريه بريتون Breton أو أدونيس ، أو سلفادور « دالى » Dali في الرسم »

ومن هذا المنظور الذى يقوم على ربط النقد الأدبي العربى المعاصر بجذوره التاريخية ، مفيداً من بقية المناهج العامة ، ومن الدراسات والتيارات الأوروبية الحديثة - من ذلك كله يحاول أبو ديب الخروج بأسس نظرية نقدية عربية ، لا يتردد في وصفها بالبنوية ، وإن كانت - بما تحمله من سمات عربية وعالمية - بنوية تخالف كل الأنماط البنوية التى عرفت الدراسات الأوروبية ، لأنها تحاول أن تكون نابعة من شروط الكتابات الإبداعية العربية ، ومن حاجة الشعر العربى والأدب العربى إلى فكر نقدي يتعامل معها في

المعاصرين ، هم صلاح عبد الصبور ، وأدونيس ، وكمال أبو ديب ؟ وهل تمكنت في حدود هذا الحيز الضيق من أن تتناول الجوانب المثالية والتخالف في تجربتهم النقدية ؟

ويمكن للإجابة عن السؤال الأول أن تكون - ومن منطق التواضع والصدق معاً - بالنفي ؛ فقد وقفت عاجزة عن استيعاب بعض الجهد النقدي لا كله ، الذي عبرت عنه الكتابات النقدية المتعددة للشعراء الثلاثة ، ولكنها - أي هذه التأملات - قد استطاعت - بكل ما امتلك صاحبها من قدرة على التركيز - أن تشكل المقدمة الأولية لدراسات سوف تأتي لاحقاً ، لكي ترصد أبعاد الرؤية النقدية عند هؤلاء الشعراء بدلاً من اقتصرها على الإشارة إلى بعض جوانب تلك الرؤية . ولعل أوضح مظاهر العجز في التأملات السابقة أنها تناولت التجربة النقدية لكل شاعر من الثلاثة مستقلة . وقد فعلت ذلك تحبها للالتباسات التي تعيب الدراسة المتداخلة ، وحرصاً على أن يبين القارئ ملامح ثلاثة من الشعراء النقاد موضع التطبيق في ثلاث حالات محددة هي : أولاً : الناقد القاري ، كما عبر عنه واحترف به الشاعر صلاح عبد الصبور .

ثانياً : الناقد التنظيري ، كما كشفت عنه الرؤية النقدية للشاعر أدونيس .

ثالثاً : الناقد الأكاديمي ، في نطاق الحدود المبهجة الصارمة التي أهلها في دراساته المتنوعة الشاعر كمال أبو ديب .

وربما كان التخطيط المسبق للمخرج يلهي الاستنتاجات من التأملات السابقة هو المسئول الأول عن تخصيص كل شاعر ناقد بدراسة مستقلة ، تلتقط ما اعتبرته أهم الأفكار والقيم النقدية كما تتجسد في تجاربه ومتابعاته .

ذلك عن السؤال الأول ؛ أما عن السؤال الثاني فإن الإجابة عنه تقتضي البدء بسؤال آخر هو : لماذا صلاح عبد الصبور وأدونيس وكمال أبو ديب وليس هيريم من الشعراء النقاد ؟

والسؤال الأخير من الأسئلة التي لا ينبغي أن تكون الإجابة عنها ارتجالياً ، أو الاكتفاء بإرجاع سبب الاختيار - مثلاً - إلى الصداقة والمعرفة التي ربطت بين الكاتب وهؤلاء الشعراء ؛ فما أكثر الشعراء النقاد الذين يدخلون في دائرة الأصدقاء .

ومن هنا فإن الإجابة الصحيحة والقرينة إلى جوهر الواقع تنطلق من أن هؤلاء الشعراء النقاد الثلاثة ، هل قدر ما بينهم من تباين في التزام المبهجة ، وعلى اختلاف رؤيتهم للحدائق ، ولفهم شمولية الخطاب الإبداعي العربي المعاصر واستيعابه ، فإنهم بين أكثر الشعراء النقاد العرب تماثلاً في النظرية العامة ، وفي محاولة تأكيد أن طريق الحدائق يمر بالضرورة عبر الإبداع القديم ، وأنه لا تعارض بين حركة التحديث والموروث الشعري المتميز . وهذا ما كشفت عنه العناية الفائقة بالشعر العربي القديم عند ثلاثتهم ، التي تتجسد في المواقف المتشابهة من الشعر الجاهل ، كما تتجلى في الجهود الثلاثة التالية :

ضوء خصوصية المجتمع العربي وتناقضاته . وإذا كان النص البنيوي قد ظل لغزاً معقداً ، أو هكذا كان يبدو لنا قبل عشر سنوات ، وقبل أن يخرج من منطقة التنظير إلى منطقة التطبيق ، فإن الفضل في هذا التحول يعود إلى عدد قليل من النقاد البنيويين ، في طليعتهم كمال أبو ديب ، الذي استطاع بالتنظير والتطبيق معاً أن يقيم موازنة بين وجهي النظر العربية والأجنبية ، لتأسيس بنوية عربية تتسم بقدر من الوضوح في مقاربتها مع النص ، ولا تستعصى دلالتها النظرية على القارئ العربي المتخصص ، فضلاً عن ذلك القارئ غير المتخصص .

وقد تمثلت إشكالية البنيوية الأولى في هذا الموقف الرفض الذي أبداه القارئ العربي المتخصص ؛ وهو الذي كان إلى وقت قريب يحاول أن يبرر موقفه بالقول إن هذا الخطاب النقدي لم يأت في سياق الأدب العربي ومصطلحاته ، في حين أنه - كما كشفت عنه دراسات الدكتور أبو ديب ، أقرب أشكال الخطاب النقدي إلى الموروث النقدي العربي ، الذي شغله تصور فن التعبير ونظامه ، أكثر من تصور المعنى وموضوع المعرفة .

لقد كانت اللسانيات ثورة على النقد التقليدي . وإذا كان من المحال - كما يرى كمال أبو ديب في كتابه «جدلية الخفاء والتجلى» - أن نرى العالم ونعانيه كما كان قبل ظهور مفهومي الجدلية والصراع ، وقبل ظهور «بيكاسو» وفنه المخالف للمألوف ، فإنه من المحال كذلك أن نرى العالم ونعانيه كما كان قبل البنيوية ، بمفاهيمها عن التزامن والثنائيات الضدية ، والإصرار على العلاقات بين العلامات . . إلخ . وهذا التقديم للبنيوية بوصفها واحدة من ثلاث حركات من الفكر الحديث ، غيرت - أو ينبغي أن تغير - رؤية الإنسان للعالم وما في العالم - هذا التقديم لا يوحى عندما يصدر عن ناقد كبير مثل كمال أبو ديب بالمبالغة والتطرف في رصد ظاهرة البنيوية وأثرها على الفكر المعاصر ، وإنما يوحى إليه وإلينا أيضاً بأن الإشكالية المطروحة على النقاد العرب قبل البنيوية ، وهي إشكالية التبعية التي يعيشها الفكر العربي في مجال النقد ، توشك أن تنحسر ، وأن تبدأ مرحلة تأسيس رؤية نقدية في سياقات فكرية وحضارية عالمية ، لا تخلو - في الوقت نفسه - من أصول عربية .

ولابد أن يكون واضحاً ، بعد كل هذه الإشارات إلى نزوع الدكتور كمال أبو ديب إلى تأسيس بنوية عربية ، أنه لم يصرح مباشرة بذلك ؛ لكن فكره النقدي في مجمله يعطى تصوراً دقيقاً عن هذا الهاجس الذي يعكس طموحاً عربياً ظل - منذ بدايات الرواد - يسعى إلى إيجاد رؤية نقدية ذات ملامح متميزة ، تصدر عن روح العصر ، كما تصدر عن روح اللغة العربية وتراثها .

عود على بدء

١ - استدراقات :

والآن هل استطاعت التأملات السابقة أن ترسم جوانب للجهد النقدي عند ثلاثة من أهم الشعراء النقاد

- * قراءة جديدة لشعرنا القديم : صلاح عبد الصبور .
- * ديوان الشعر العربي ، الكتاب الأول : أدونيس .
- * الرؤى المقتمة : نحو منهج بنوي في دراسة الشعر الجاهلي : كمال أبو ديب .

٢ - تألف في التخالف :

يستخدم صلاح عبد الصبور مصطلح القراءة ليصف به موقفه من الشعر الجاهلي . إنه ليس ناقداً ولا مؤرخاً . إنه يقرأ ثم يعبر عن انطباعه إزاء ما يقرأ . وهو بذلك يحيل العملية النقدية إلى عملية إبداعية . يقول في نهاية مقدمته لقراءة جديدة في شعرنا القديم : « ولست في هذا المقام أبتغي وضع مختارات للشعر العربي ؛ فذلك قصد ينبغي أن نعد له وسائله ووقته ، ولكنني أريد أن أعرض تجربة قاري-للشعر العربي ؛ قاري- يجب هذا الشعر لأنه هو جذوره الممدودة في الأرض ، ويصدر عنه فيها يكتب ، ويطلع أن يستوعب أشرف تقاليده ، ثم يعرضها على امرأة عصره . وفي هذا المقام لن يستهويني كبار الشعراء فيصرفوني عن النظر في صغارهم ؛ ولن تشدني القصيدة التي رزقت حظاً من الرواج والشهرة ، فاستغنى بها عن حامل القصائد ؛ بل إلى لأطمح في أن أنظر في هذا التراث كله نظرة بريئة جديدة ، ترى الجمال - حيثما وجد - بمقياسها المعصري ، فلا يأسرها حكم سابق ، وتحاول أن تستشف ما وراء هذا الجمال من ظاهرة اجتماعية ، أو تيار نفسي ، أو إحساس عام .

ولكن غايته بعد أن أنير الطريق لقاري- يجب أن يخوض عباب هذا البحر المتلاطم ، فيصرفه ما يراه على البعد من موجه وأنواره ، فأنا أصنع له مركبا متواصلاً يستطيع أن يبحر عليه . ولست أزعج أنه سيصل به وسط المباب المتلاطم ، فيشق موجه ، وقد صار عارفاً به ، خبيراً باحتيازه .

وكان أدونيس قد سبق صلاح عبد الصبور في الدخول إلى الشعر الجاهلي من جميع أبوابه ، على حد تعبيره في مقدمة الكتاب الأول « ديوان الشعر العربي » ، وذلك لكي يمنحه - كما تقول بقية التعبير - الحضور والحياة من جديد . والسؤال الكبير الذي طرحته المقدمة المشار إليها ، كما طرحته قصائد الديوان المختارة ، هو : كيف يمكن أن ندرس عملاً إبداعياً من العصر الجاهلي بمجمل أفكاره الستينية ؟ ويأت الرد في المقدمة نفسها : يهيب ديوان الشعر العربي عن أسئلة شخصية طرحتها وأطرحها حول وضع الشعر العربي . وباعت هذه الأسئلة هو يقيني بقيمة هذا الشعر وأهميته . أريد أن أضيف إلى ذلك تأكيداً بأن عمل هذا شاعر لا مؤرخ أو عالم . ندرك أهمية هذا الديوان حين نتذكر أن الطاقة الإبداعية الأولى عند العربي هي الطاقة الشعرية ، ونعرف كثرة الشعر الذي ورثناه عن أسلافنا ، ومقدار تنوعه ، وكثرة المصادر وتمدها ، واختلاف الروايات فيها ، وحين نعرف أن مكتبتنا الشعرية خالية من مجموعات جديدة تم اختيارها بوجهات نظر جديدة علينا . . . أن نعد الذين يقولون لنا من الأجيال الطالعة إن

الشعر العربي رتيب عادي ، لا يأسر ولا يفاجئ ولا يهز ؛ فقد نقلته إليهم عقليات ومناهج لا ترى فيه أبعد من المفردات والوزن والمواضيع التي اصطلاح عليها ، والمغاييس التي كرس . وهكذا بدا لهذه الأجيال شعراً جافاً بعيداً ؛ وبدا في جفافه وبعده خالياً من الفن . وقد تطور موقف اهتمام الشعر العربي القديم إلى عزوف عن قراءته ، وخصوصاً بين فئات الجيل الطالع ، وربما لم يعد يجد فيه الكثيرون منهم أكثر من ظواهر صامتة لا تجوز العودة إليها

إن أدونيس ليس - كما قيل عنه - رافضاً للتراث . ويصعب بعد قراءة مقدمته لديوان الشعر العربي النظر في تلك الاتهامات أو التاكيد من نوايا أصحابها ؛ فقد أثبتت المقدمة كما أثبتت مواقف الأخرى من التراث أن هذا الشاعر الناقد ينظر إلى الحدائث بوصفها وصلاً ممتداً بين الإبداع في صورته النقية الأولى ، حيث « الجموح والهوى والضباب في بحار من العبث الجميل الفسيح كالعالم » ، وبين الإبداع المعاصر في تجاوزه و « تحطيه للعالم المغلق المنظم » ؛ بين رقابة الصحراء الرائعة ، وحركة المدينة النافرة . « القصيدة الجاهلية حكمة هي أيضاً ، مليئة بأصوات النهار وأشباح الليل ؛ بالسكون والحركة ؛ بالحسرة وانتظار الوعد . هي شيء يحيط بالفضاء من كل جانب ، ملء بالتجاويف ، يتخلل ويترنح ، ويجلس في الحرارة الشاعرة .

« إنها فضاء الشاعر إلى جانب الفضاء المحيط . القصيدة الجاهلية كالحياة الجاهلية ؛ لا تنمو ولا تنبئ ، وإنما تنفجر وتتعاقد . والشعر الجاهلي صورة الحياة الجاهلية ؛ حتى غنى بالتشابه والصور المادية . وهو نتاج غيلة ترجم وتنتقل من خاطرة إلى خاطرة ، بطرفة ودون ترابط . وهو شعر شهادة قوامها الدقة والتوافق التام بين الكلمات وما تعبر عنه ، وهو زاهر بالحيرة والثواب والحركة . وهو بهذا كل غنائي يقوم جهرها على الإيقاع . إنه شعر ممزوج بقدر الإنسان ومصيره ؛ بأيامه وأشباهه الأليفة .

« شعر شخصي لجميع الأشخاص . ولا تقدم لنا هذه القصيدة الجاهلية مفهوماً للعالم ، وإنما تقدم لنا عالماً جالياً . المفهوم يتضمن موقفاً فلسفياً . والفاحلية الشعرية عند الجاهلي لا تعني بالمفاهيم بل بالتعبير والحياة والواقع ؛ فجمال القصيدة الجاهلية لا يتصل بما تعبر عنه ؛ يتصل بالحين الذي يوجهها ويحييها

وبشكل عام فقد بذل الشاعر الناقد جهداً متميزاً في اختياره كما في أحكامه التي تبقى للقبول والرفض . وهذا الجهد ليس الدليل الوحيد على العناية الفائقة بالمروروث الشعري العربي وحسب ، وإنما كانت البداية أو المدخل إلى رحلة أخرى تكفلت بإمالة اللثام عن قيم الثبوت والتحول في تاريخنا الإبداعي ، وإيجاد علاقة تكامل مع الماضي الحي ، بقصد إحياء الحاضر الذي كان ما يزال ميتاً ، ينتظر تحريك طاقاته الإبداعية المعطلة .

وعلى المنهج نفسه ، وبأسلوب آخر ، ظهر لنا كتاب « الرؤى المقتمة » في سياق تصوري مغاير جذرياً للسياق الذي تمت فيه دراسة

ذلك . وهذا في رأيي لون من العبث بالقيمة الحقيقية للشعر ، وهي أنه فن مكاشفة .

وعشية إعلان نبأ وفاة الشاعر الناقد صلاح عبد الصبور ، كتب أدونيس كلمة يقول فيها : صلاح عبد الصبور وأنا من جيل واحد ، بل من عمر واحد تقريباً ، ليس بيننا كتابة أو سياسة أو أي شيء مشترك ، لكن كل شيء ، مع ذلك ، يؤلف بيننا ، ففى لحظة الشعر ، خصوصاً لحظة الموت - تلك الشعر الأخر - يتمزق حجاب المعاصرة ، حجاب الخصومة والتنافس ، ولا نعود نفهم الشاعر بتشكيلاته الفنية أو تجزؤاته المرحلية ، وإنما نفهمه بمشروعه كاملاً كانت بيننا صداقة صامتة غالباً ، وتلقى عليها البرودة أحياناً شهوة المنافسة في هذه الحياة الدنيا . هل نحتاج دائماً إلى الموت لكي يوثق الصداقة ، ولكن يبعثها حارة كأنها لا تفارق المهد الذي نشأت فيه ؟ .

وبرغم ما قد تذكرنا به هذه الإشارات أو توحي به من خلاف كان قائماً بين الشاعرين الناقلين ، فإن ما يهتما في هذا المجال لا يعدو تأكيد اختلاف المطلقات النقدية بينهما ، سواء في الموقف من محاولة إعادة النظر في الموروث الشعري في ضوء حاجات العصر ، وهو ما تلتفت إليه قليلاً ، وفي الموقف غير المتجانس من مفهوم الحدائث وطريقة التعامل مع اللغة الشعرية ، وهو ما اختلفا عليه كثيراً . والاختلاف في وجهات النظر لم يكن من شأنه أن يؤدي إلى خلاف ، وإنما إلى تفتح طاقات إبداعية مختلفة . ولعل استبعاد فكرة الاختلاف في القضايا الأدبية لا يقل خطراً عن التمسك بالأفكار دون تقدير للرأي الآخر أو قبول الحوار معه .

ولعل أهم ما تستكمل به هذه التأملات استدراكنا أن نخرج حل « الملاحظات المنهجية » التي رأى كمال أبو ديب أن يمهّد بها لدراسته البديعة عن « الحدائث ، السلطة ، النص » (٥٣) ، فقد نجحت تلك الملاحظات في تأكيد ما ذهبنا إليه فيها سبق ، عن قيامه بمحاولة ناجحة لتطوير نظرية في النقد الأدبي العربي ، لا تعمل على تقليص الفجوة بين واقع الفكر النقدي والعربي الحديث والفكر النقدي الأوروبي وحسب ، وإنما تعمل على تأسيس خطاب نقدي عربي ، له خصائصه الدلالية والتعبيرية . وهذا جانب من تلك الملاحظات البالغة الأهمية : « ليس لدى من شك في أننا جميعاً قرأنا الكتب نفسها ، والمقالات نفسها ، والمؤلفين أنفسهم ، وليس لدى من شك أيضاً في أننا جميعاً نعرف العبارات الجديدة بالانتباس ، تلك التي يترك اقتباسها رنة خاصة في الأذان ، وتحفل بدلالاتها على المعرفة المتفتحة . هكذا فإننا جميعاً قاعدون على سرد أقوال فلان عن فلان عن فلان في الحدائث : تاريخها وتشعباتها وأصنافها وخصائصها . لكن ذلك إذا تم ، فيحيل معرفتنا بالحدائث إلى معرفة نصية ، من النمط الذي كشف ميشيل فوكو ، عن خطورته في الفكر الإنساني بعمامة ، و « أدوارد سعيد » عن خطورته في الفكر الغربي ومعانيته للشرق بخاصة . وهكذا تستحيل معرفتنا بالحدائث في العالم العربي إلى معرفة غريبة ، نصية واقتباسية . من أجل ذلك كله ، ودعنا له ، سأبدأ من المحذور ، من الحدائث العربية ، من

الشعر الجاهل حتى الآن . وليس حبا في التراث ، ولا وفاء بواجب التأصيل وحسب ، أن نحصى كمال أبو ديب جميع ميادين المعرفة اللسانية ليخرج لنا بهذه الدراسة البنيوية البالغة الأهمية عن الشعر الجاهل ، وإنما لكي « يوضع دراسة الشعر الجاهل على مستوى من التحليل يرتفع عن المستويات التاريخية والتعليلية والتوثيقية واللغوية والبلاغية والانطباعية ، التي تتم عليها معظم الدراسات له الآن » ، ولكي يضع خصوص الحدائث في مواجهة مع أنفسهم ، لعلمهم بتساءلون عما قدموا للأدب العربي ، قدمه وجديده ، من جهود علمية غير التشويه والتكفير لمخالفهم . وكمال أبو ديب ، وهو يقدم دراسته عن الشعر الجاهل ، « يؤمل أن تثير اهتماماً جديداً بالموضوع ، وتؤدي إلى ردود فعل من قبل باحثين آخرين في مجال الدراسات العربية وخارجها ، لعل ذلك أن يؤدي في النهاية إلى وضع بنية القصيدة في منظور جديد ، وأن يخلق نظرة مختلفة جلياً عن النظرة السائدة إلى الشعر الجاهل : طبيعته ، ومعناه ، وتقنياته ، وتطوره . إلا أنه ينبغي أن نؤكد أن التحليل المقدم هنا يمثل عملاً في طريق الإنجاز قد يستغرق تبلور نتائجه عدداً من السنين ، لا آراء نهائية في صياغتها .

إن الفكر النقدي الجديد - حتى وهو في ذروة منجزه - يتشكل بعيداً عن الأحكام الجاهزة والنهائية . وهذه واحدة من حسناته الرائدة . وهو لا يسعى إلى تحويل المسلمات الأدبية في ذهن القارئ وتغيير عقلته قبل أن يخلق نوعاً من الاحترام المسبق لهذا القارئ الذي يمكن أن تكون جذور جماليات التلقي عنده قد تكونت في ظل نظرية ما ، أو في مناخ أمم معين . ولا أريد في نهاية هذه الإجابة التي حاولت أن تكشف - في أقصى الحدود - جانباً من التماثل في التجربة النقدية بين الشعراء الثلاثة من خلال هذه المقارنة العابرة ، أقول إن لا أريد أن يتكون في وهي القارئ شعور خاطيء بأن عنابة هؤلاء الشعراء بالتراث قد توقفت عند حدود الشعر الجاهل ، فقد شملت - عند ثلاثتهم تقريباً - كل العصور ، وأهمها النقدية قريبة وفي تناول الجميع .

٣ - تخالف في التألف :

ولابد وقد توقفت بنا هذه الاستدراكات عند نقطة التماثل بين الشعراء النقاد موضوع هذه التأملات ، أن نقف بنا عند منطقة التخالف ، وما أوسعها بين صلاح عبد الصبور من ناحية ، وأدونيس وكمال أبو ديب من ناحية ثانية ، مع ضرورة الإشارة إلى وجود تخالفات غير هينة بين الأخيرين ، وإن كانت لا ترقى إلى مستوى التخالف الذي كان قائماً بين كل من الأول والثالث (صلاح وأدونيس) ، ليس في مجال الفكر النقدي وحسب ، وإنما في مجال الإبداع كذلك . فصلاح عبد الصبور - مثلاً - عندما كان يشير في أحاديثه أو في كتاباته إلى تيار التفاضل وإدعاء التفلسف والتعمق في الشعر ، كان - دون شك - يقصد التيار الذي يمثله أدونيس ، كما كان يشير إلى التيار نفسه أيضاً وهو يقول : « والآن يمثل الجو الأدبي بالفاظ ، مثل « كيمياء » ، اللفظ ، وتفجير اللغة ، وما إلى

لأتمسك منظور نقدي عربي ، يستطيع - بالرغم من وجود خلل حقيقي في السياق التاريخي - أن يقيم تصوراً للإشكاليات المعاصرة ، ومنها إشكالية الحدائق . ولأن جوهر هذا المنظور النقدي سيكون بالضرورة عربياً ، فإنه من خلال وعيه بالحاضر في علاقته بالماضي يستطيع أن يفيد من الآخر للتشكيل والمكمل ، دون أن يندوب في ألوانه ، أو يقترب في استحداثياته .

بقي أن أقول تلميحاً لهذه التأملات ، إن شعراءنا الثلاثة الذين تشكل من كتاباتهم النقدية ثلاثة نماذج متميزة ، يحرصون أشد ما يكون الحرص على أن نواصل صياغة المنهج النقدي في ضوء هموم التحديث والشعور بعظم المسئولية نحو الخروج من قلق المواجهة غير المتكافئة مع الآخر ، والانتقال من مرحلة الاجتهاد إلى مرحلة الإبداع .

رفض مقولة مطروحة تجعل الحدائق ظاهرة عالمية ، والحدائق العربية فرعاً لها ونسخة منها . وأنا لا أفعل ذلك بحثاً عن خصوصية فارغة ، أي بدافع إيديولوجي ، بل بحثاً عن معرفة حسية ، معرفة مباشرة بالشئ ذاته ، لا بما يقال عنه ، أو بوصفه نقضاً لشيء آخر ، أو مطابقاً له ، أي أنني أتمرك بدافع منهجي ، على الرغم من كون الفصل بين الإيديولوجي والمنهجي على درجة كبيرة من الصعوبة في أي نمط من البحث . أرفض بدءاً ، إذن ، مقولة والحدائق العربية نسخة أو فرع عن الحدائق الغربية ، وأطأ الأرض الصعبة ، أتقرى ملامح وجه مشوه ، هو الحدائق العربية بعينها .

واكتفى من الملاحظات المنهجية بهذه السطور التي تكشف بما فيه الكفاية عن الجهد الرائع الذي يبذله الشاعر الناقد كمال أبو ديب

مراجع الدراسة :

أولاً : صلاح عبد الصبور :

- ١ - أصوات العصر .
- ٢ - حياق في الشعر .
- ٤ - على مشارف الحسين .
- ٥ - مجلة فصول ، العدد الأول ، المجلد الثاني .

ثانياً : أدونيس :

- ١ - ديوان الشعر العربي .
- ٢ - زمن الشعر .
- ٣ - الشعرية العربية .
- ٤ - فاتحة لنهايات القرن .
- ٥ - مجلة فصول ، العدد الأول ، المجلد الثاني .

ثالثاً : كمال أبو ديب :

- ١ - جدلية الحفاء والتجلى .

٢ - الرؤى المفضة .

٣ - في الشعرية .

٤ - مجلة فصول ، العدد الثالث ، المجلد الرابع .

٥ - مجلة الأعلام ، العدد العاشر ، السنة العشرون .

٦ - مجلة الأعلام ، العدد الأول ، السنة الحادية والعشرون .

رابعاً : مراجع أخرى :

- ١ - جهاد فاضل : قضايا الشعر الحديث .
- ٢ - هدى السكوت : مجلة فصول ، العدد الأول ، المجلد الثاني .
- ٣ - شكرى عباد : دائرة الإبداع .
- ٤ - عز الدين إسحاقيل : مجلة أفق عربية ، العدد الخامس السنة الثانية عشرة .
- ٥ - فاضل تامر : مدارات نقدية .
- ٦ - محمد مندور : في الميزان الجديد .

المناهج المتطورة

في قراءة التراث الشعري :

البنوية نموذجاً

محمد الناصر العجيمي

● من الشائع القول إن المادة المختلة موضوعاً للدراسة هي التي تحدد المنهج وتقتضيه ، كما أن المنهج يتبع تلكبك المادة وإعادة تشكيلها في لضاء من العلاقات غير لضاء علاقاتها الأصل ، مهبطا بذلك السبيل إلى إعادة قراءتها وتجديد النظرة إليها^(١).

ولا شك في أن ما طرأ - حديثاً - على مختلف صنوف المعرفة من تطور مشهود ، قد أسهم إلى حد بعيد في تفجير السنن التقليدية في النقد الأدبي ، واستحداث طرق مختلفة عنها نوعياً في الوصف والتحليل . وقد كثر الجدل حول توظيف المناهج الحديثة في قراءة النص الأدبي العربي عامة والنص الأدبي القديم خاصة . ويشك هذا الجدل عن مشكلة ذات وجهين : يكمن الأول في أنه - أي الجدل - يرجع صدى المعارك المنهجية القائمة في الغرب ، ويندرج - من ثم - ضمن هموم فكرية ومعرفية عامة ، ويشمل الثاني في أنه يعكس وجهاً من وجوه أزمة الفكر العربي الحديث في علاقته بالطرف الآخر من ذاته ، ونعني به التراث .

وكما أن بعض النقاد العرب المحدثين أقاموا من هذه الطرق ووظفوها - بنسب متفاوتة من التوفيق - في تحليل وجوه عدة من الإبداع العربي الحديث ، فقد حظى التراث الأدبي باهتمام نقاد ألقوا كذلك من الاتجاهات النقدية المعنية ، فتوفروا على نصوص منه ، يحاولون اختبار تلك في ضوء هذه .

ولقد آن لنا أن نفهم هذا الضرب من الدراسات ونسجل مدى إسهامه في معرفة الذات وخلق حركة جديدة في الفكر العربي الحديث . ولما كان كمال أبو ديب من أكثر الدارسين العرب حماسة في اصطلاح المناهج الحديثة ، والتوصل بها في دراسة التراث الشعري فقد جعلنا دراساته الموصولة بالشعر العربي القديم موضوعاً للدراسة ، أملين أن يسهم ذلك في إثارة مشكلة توظيف المناهج الحديثة في قراءة التراث الأدبي بعامة .

الكامنة في هذا المنهج ، أغنى مردوداً ، وأقدر على الإضاءة وتفجير المادة المدروسة . والمطلع اطلاقاً سطحياً على دراسات أبي ديب التطبيقية قد يستهويه ما تتضمنه في بعض المواطن من رسوم بيانية ، وإشارات رمزية ، وحملات إحصائية ، ومصطلحات فنية ، وإحالات على كتب منهجية غريبة خاصة ، منها « الأنثروبولوجيا الهيكلية » وه النوى والمطبخ^(٢) ، وكلاهما للفي ستروس ، كما قد يأنس فيه كثافة علمية عالية عندما يطالع الدارس مقدماً آراءه

عما يلفتنا أن أبا ديب يعارض بحماسة في عدة مواطن من كتاباته الاتجاه التقليدي في تحليل التراث الشعري ، وإسباً إياه بالقصور عن تعميق فهمنا للقصيدة القديمة ، لأنه يقوم على منهج فقه لغوي - فيلولوجي^(٣) ، ومبشراً في الآن ذاته بأنه سيوظف منهجاً - هو المنهج البنوي كما استخدمه وطوره ليفي ستروس في دراسة الأسطورة - يتيح له قلب المفاهيم القديمة الجاهزة ، واستشراف أفاق لم يبتد غيره من الدارسين العرب إليها ، لأن الطاقات

عل صعيد آخر بطلاننا قول أبي ديب في معرض شرحه لإحدى المعلقين ، « إن ترتيب الشرائع في القصيدة الجاهلية غير قابل للعكس ، وهذا على النقيض من الأسطورة »^(٧) . واللافت أنه لا يميلنا على أصل المصطلح المستعمل في مظانه ، ولا على مواطن وروده في المصدر المعتمد . وهي ظاهرة تكاد تكون مطردة عندما يصدر أبو ديب مثل هذه الأحكام . ويستدعي حكمه جملة من الملاحظات نكتفي منها باثنتين : الأولى أنه لما لم يوف الفرق بين الأسطورة والشعر ما يستحق من دراسة ، فإن حكمه المذكور لا يزيد في حقلنا من معرفة الشعر الجاهلي بقدر ما لا يزيد في حقلنا من معرفة الأسطورة . وتبعا لذلك فقد انتفى من هذا الحكم كل معنى .

الملاحظة الثانية هي أن حكمه لا يشف عن فهم صحيح لفكرة ستروس الموصولة بهذا الموضوع . وبدون التبسط في عرض فكرته نشير إلى أنها وردت في معرض التأسيس المنهجي ، إذ يحدد وجوه الاتفاق والاختلاف بين الزمانية في الكلام Parole وفي اللغة Langue من ناحية ، والزمانية في الأسطورة من ناحية أخرى ، مذكرا بما يقرره سوسور من أن الزمانية في الكلام غير قابلة للانعكاس Non reversible ، أي أنها في حكم الماضي الذي لا يتجدد ، خلافاً لزمنية اللغة القابلة للتجدد على الدوام .

ويعقب ستروس ملاحظاً أن الأسطورة تعد حالة وسيطة بين كلا الضريين من الزمانية ، إذ يفترض أنها جرت في زمن انقضى وتولى ، ويوصفها هذا لا يسرغ تغيير ترتيب الوحدات المكونة لها ، ولها في الآن ذاته قيمة راهنة مستمرة ومتجددة ، مما يكسبها ازدواجية الصفة . ولا شك في أن المسألة تزدد إشكالا إذا نحن اخترنا الإبداع الشعري المقصود بدراسة أبي ديب في ضوء المفهوم المذكور ، وهو ما نعلمه أو نكاد ، في حدود ما وقعنا عليه من دراسات المنشورة بالعربية . كذلك يتعرض الدارس في مواطن أخرى إلى مصطلح « المكون الجزئي »^(٨) ، معباً عليه في الحاشية بالتعريف الباهت التالي :

« يستعار هذا المصطلح من ستروس ليدل على جانب محدد من دراسة الأسطورة »^(٩) . وهكذا يتجامل - بكل سر - ما قام به ستروس - جريا على ما اعتاده في التأسيس المنهجي من تحليل دقيق لمفهوم هذا المصطلح الذي يحل في منظوره من الأسطورة محل الوحدات الوظيفية الدنيا ، كالصوت والمعنم ، من الألسنية ، من حيث إنه - على منوالها - يكتسب معناه من ضروب العلاقات التي تشده إلى المكونات الأخرى ، وإن جعله الدارس في مرتبة أهل من مراتب الوحدات المذكورة ، أخذاً - فيها يقول - بمبدأ « اقتصاد الشرح »^(١٠) .

إننا لا نكاد نفق عند أبي ديب على شيء من التحليل النظري الذي يزخر به كتاب ستروس « الأنثروبولوجيا الهيكلية » ، وهو إذا اتفق له أن ناقش هذا المتأخر وقع في التمثل المزوج بالادعاء من ذلك تأكيد إمكانية الانتهاء بتقسيم مضمون القصيدة إلى أبعد

في شيء غير قليل من الثقة بالذات ، مكسبا إياها طابع السبق والريادة . ومن آيات ذلك مناقشته في أكثر من موطن مقدمات ستروس المنهجية ، مجاريا إياه حيناً ، مبدئياً تحفظه في تبني بعض مقولاته ، حيناً آخر ، ورافضاً إياها في مرة ثالثة ، وربما مثبها عليه لتخطئه لأفكار دقيقة يعسر على غير كمال الاهتداء إليها .

لكننا ما إن نتخصص دراسته حتى يسعى إلينا الشك في سلامة ما يقدمه إلينا من تحاليل من الوجهة المنهجية ، ولا يلبث أن يتأكد ويستبد بنا شعور بخيبة الرجاء . وحرصاً منا على الإيجاز ، ونجنب التكرار ، أثروا أن نصرف عنايتنا إلى تقويم دراسته رأساً ، مفترضين أن المادة المعنية بدرسا في حكم المعروف . ومهما يكن فهاذه النقد تشف - لا محالة - عن المادة المدروسة وترجع صداها . وقد عمدنا - لأسباب منهجية صرف - إلى تبويب مادة النقد أبواباً ثلاثة ، مع إدراكنا أن لهذه الأبواب من أسباب الاتصال والتواشج ما يجعل الفصل بينها في بعض الأحيان ضرباً من التصسف . يختص الأول منها بالجهاز النظري المعرفي ، والثاني بالجانب الإجرائي ، أما الثالث فقد أفرده للمحاور الدلالية المستخلصة من الشعر المدروس .

الجهاز النظري :

ونقصد به منظومة المفاهيم والقيم المعرفية المؤسسة لمذهبه في القراءة ولما كان أبوديب يردد - على امتداد دراسته للشعر الجاهلي بخاصة - أنه يرسم المنهج البيوي بعلمة ، ومنهج ستروس للموقف في دراسة الأسطورة تحديداً - والإحالات عليه كما ألمحنا كثيرة - جاز لنا أن نتعرف مدى تمثله المقولات التي يدعي أنه يستطوع بها وتأثيرها .

وأول ما يتبادر إلى الذهن هو أن الشعر الذي اختاره أبو ديب موضوعاً لدراسته يتدرج ضمن نظام علامي يختلف نوعياً عن نظام الأسطورة العلامي ، فهل ضبط الحدود المنهجية التي يفرضها موضوع دراسته ، ويؤن مواطن الاتصال والانفصال القائمة بين كلا النظامين ، نسجاً على منوال ستروس الذي أفرده في كتابه « الأنثروبولوجيا الهيكلية » عدة فصول للتأسيس المنهجي ، ورسم الحدود الفاصلة بين البيوية كما يجري توظيفها في حقول معرفية متنوعة ، من أهمها الألسنية^(١١) والبيوية كما يقتضيها نظام الأسطورة العلامي ؟ نميل إلى الإجابة عن هذا بالنفي ، فصاحبنا لا يكلف نفسه عناء البحث في هذا الموضوع ، وغاية ما يطالمناه به بعض الإشارات العرضية المتفرقة في كتاباته . من ذلك أنه يشير إلى أنه لا ينوي تطبيق منهج ستروس تطبيقاً آلياً^(١٢) ، لتفرد الشعر بخصائص لا تتوافر في الأسطورة ، مشعراً بأنه بلغ حداً من تمثّل المنهج المذكور يؤهله للسيطرة عليه والتصرف فيه وفق ما تقتضيه المادة . وأظهر ما يختص به الشعر - فيما يذكر - هو الجانب اللغوي فيه ، مثباً في هذا السياق على ستروس لتنبهه إلى ذلك ، لكنه لا يرى فائدة من مزيد التبسط في الموضوع ، والتذكير بما أبرزه ستروس من فروق نوعية مهمة بين كلا الضريين من الإبداع^(١٣) .

حيث الوصف والتصنيف ، ورد الجزء إلى الكل ، والفرع المتحول إلى الرئيس القار ، ملتزما في ذلك ما تقتضيه الروح العلمية من دقة وصرامة^(١٦) . ومع ذلك لا يغفل تصنيفه من خلل وتحلل ، فهو على سبيل المثال يجمع في موطن ما يفرقه في موطن آخر ، كجعله ما يسميه « بنية متعددة الشرائع » و « تيارا متعدد الأبعاد » في صنف واحد متميز عن « البنية وحيطة الشريحة » ، دون أن يبرز فصله بين البينيتين الأوليين ، ووسمه لهما بالاسمين المذكورين في مواطن أخرى .

ومن وجهة نقد داخلية لا نرى - ما لم يثبت العكس - أن القصائد الموسومة عنده بوحيدة الشريحة ، التي يدرج ضمنها القصائد الرثائية و« قصائد الحب » ، تعبر عن تجربة أقل ثراء وكثافة من القصائد المنظمة في أصناف أخرى . ثم إن الدارس ينطلق ضمنا من فرضية لا يتردد في مواطن أخرى من تقريرها صراحة^(١٧) - بعد بمقتضاها القصيدة المتعددة الشرائع كالمعلقات مسبوك في قالب موحد متعاضد الأجزاء ، دون أن يشفع مقدماته بأدلة تدعمها وتزيل ما بداخل القارئ من شعور بأن المعلقة مكونة من وحدات متعزلة . وإذا تفحصنا شرحه في حد ذاته لفتنا عدوله المبين عن السنن المألوفة في التحليل النبوي ؛ فمن المعروف أن ما يأخذ به النبويون أنفسهم في الدرس الصرامة في تقسيم القصيدة ، وضبط الوحدات الكبرى المكونة لها ، استنادا إلى ما تدلهم عليه ضروب من علاقات التقابل والتوازي والتشابه والاتفاق في المستوى الصوتي والصرفي والتركيب ، ووفق المحور الجدول والمحور الركني ، بل يبلغ بعضهم الاثنان في التقسيم حد التركيز عليه رأسا . وشرح ستروس وجاكسون قصيدة بودلير « القطط » غير شاهد على ذلك^(١٨) .

وخلافا لذلك فإن صاحبنا - الذي اتخذ من « البنيوية » شعارا له ، حتى أضحت عنده بمثابة اللازمة السحرية التي يستغنى بذكرها عن الأخذ بأسبابها - يتأثر في التقسيم سنن النقد التقليدي ؛ هذه السنن التي يوجه هو نفسه إليها - بالتحديد - سهام نقده اللاذعة ، ناسيا - من ناحية أخرى - افتراضه البدئي القائم على حسابان المباشرة و« وحدة قائمة الذات متواشجة الأجزاء »^(١٩) . أما نعت هذه الوحدات بـ « الحركات المشككة »^(٢٠) فلا يزيدنا تعريفا بها ، ولا يعمق فهمنا لها ، مادام لم يثبت طاقاتها الإيجابية . وعلى النقيض من ذلك يطالعنا أحيانا ضرب من التقسيم المعلن في التجريد ، والقائم على شكلنة المادة بإثبات وجوه من التناظر والتقابل في مستوى التعبير اللغوي . والمتضمن في هذا التقسيم لا يفوته أن صاحبه يعتسف المادة ، ويفرض عليها نظاما ليس نابعا منها ، ولا كامنا فيها ، بل هو سابق ومسقط عليها ، وأنه يجتس بالتجريد والعموض لمعجزه عن السيطرة على المادة^(٢١) . ذلك أن من مسلمات البحث العلمي أن يستند الشارح إلى المادة في التحليل ، ويأخذ نفسه بالدقة في الإحالة عليها ؛ وهو ما نعلمه في تقسيمه المذكور ، فيها عدا إحالات عرضية وغائمة ، ضمن ركام هائل من الإشارات الرمزية^(٢٢) . كذلك فإنه يخالف المبدأ اللوظف في التحليل النبوي ،

مدى ، خلافا لما يقرره ستروس من انتفاء ذلك بالنسبة إلى الأسطورة ولا تفره الألسنة منذ عقود من صعوبة تقطيع الملفوظ البسيط - بله الخطاب المركب - إلى وحدات معنوية دنيا^(٢٣) . وكفانا شاهدا على قصور مقدمات صاحبنا أنه عجز عن تحديد ما يسميه في هذا السياق الوحدة الحبيطة في القصائد المدروسة ، بل إنه لم يتطرق إليها قط ، فيها هذا الموضع المذكور ، وطواها في ثنيات دراساته مثلما طوى غيرها من المقدمات وما أكثرها .

كما أننا لا نفد على شيء يستحق الذكر فيما يخص فهمه الشعر إذا نحن استثنينا مقالا لا يختص بالشعر ضرورة وإن كان به ألصق وإليه أقرب ، وموضوعه الصورة الشعرية^(٢٤) ، يركز فيه صاحبه - برغم ما يظهره من اتساع في المعرفة وطرافة في التحليل - على مفهوم واحد غدا تقليديا لكثرة ما رددته الأقلام ، وهو مفهوم « المدول » ، إضافة إلى إشارات متصلة بالشعر في معرض تحليل الدارس ما يسميه بهذه التسمية المعنة في الطموح ، وهي « الأنساق البنيوية في الفكر الإنسان والعمل الأدبي »^(٢٥) . وإنه لما يثير الغرابة أن يسطر أفكارا عادية ، إن لم نقل بسيطة مبتدلة مدعيا أنه لم يعتد إليها غيره ، وأما بمثابة الكشف الذي سيؤول - إن اتصل البحث فيه - إلى قلب المفاهيم الموصولة بالفكر البشري رأسا^(٢٦) . وقد مهد لدراسة يتخذ « النقد الجديد » ، للجسد في علمين هما ستروس وجاكسون ، مؤاخذا لهما « بإغفالها ظاهرة تشكيل النسق وتحلله » . ذلك أن معاناة النسق عندهما ظلت وحدة البعد ، لا تعني بالتغيرات التي تطرأ على النص الأدبي بعد اكتماله^(٢٧) ، وكان وجوه التغير الطارئ والاستحالة من شكل إلى آخر شبيه بالاول أو مقابل له لم يكن حاجسا عند ستروس - في حدود ما نعرفه عنه - وعند هروب قبله في دراسة الحكايات البديعة حتى تغدو الحكايات عند هذا والأساطير عند ذلك بمثابة مرايا يعكس بعضها بعضا ، ويحيل بعضها على بعض ، في شبه حوار متصل بين مختلف التصورات . والادعى إلى الغرابة أن صاحبنا لا يحلل المصادر المختصة بهذا الموضوع ليبين مظاهر التقصير فيها ، بل يتخطاها قفزا ليسوق أمثلة شعرية ونثرية قديمة وحديثة تقوم على التكرار مع ما يسميه التنويع وما هو بذلك ، إذ لا يعدو أن يكون من ضروب « خيبة الانتظار » وفق مفهومها عند الأسلوبيين .

المستوى الإجرائي :

ونقصد به آليات الاستقراء وطريقة توظيف الجهاز النظري في تحليل المادة الشعرية المقصودة بدروسه .

ويبدو أن مشروع أبي ديب المستهدف القائم على دراسة تشمل مائة وخمسين قصيدة جاهلية ، واستخلاص مقوماتها المشتركة ، والبنية التحتية المتحركة فيها والمولدة لها ، بعد أن يقوم في مرحلة أولى برصد مكونات كل قصيدة منها على حدة ، هو مشروع طموح ؛ فهو يشعرنا بأن دراسته تكتسب طابعا تاليفيا ، وأن مثل ما سيقوم به كمثل ما قام به ستروس في دراسته الأسطورة ، من

ترابطاً منطقياً ، يكون البيت بمقتضاه توسعاً في السابق ونتيجته وتعميداً لللاحق وسببه ، فيستقيم ذلك حيناً ولا يستقيم أحياناً ، وعندئذ يتحول بمختلف الأساليب لوصول المعنى بالمعنى ، فإن عزت عليه الحيلة ، وتأنى الرق و إنطاق النص بما يريد له ، ضمن شرحاً مختزلاً باهتاً ، أو أهمل البيت ، وفي بعض الأحيان مجموعة الأبيات ، وانتقل إلى غيرها دون حرج^(٢٨) . ولنسلم بأننا لا نعدم نظرة تأليفية يقوم الدارس بمقتضاها بجمع ما فرقه النص ، ووصل وحدات مشتركة السمات الدلالية بعضها ببعض في دوائر تبدو متوالية لكن ما إن تناملها ملياً حتى نثين عدم جدواها من الوجهة الإجرائية . ذلك بأن حزمة الوحدات الدلالية المضممة في الدائرة الواحدة لا تعدو أن تكون تلخيصاً لبعض ما ساقه في التحليل ، عل الرغم من أنه يكسبها صفة من هذه الصفات المغرية ، التي تفتن أبا ديب فيفتن فيها ، وهي « المكونات الكلية » ، أو « المكونات المشكلة »^(٢٩) .

ثم إن ما يسند الباحث من قيم مستحسنة أو مستهجنة إلى هذه الوحدات ، كجعله بروز البقرة الوحشية في سياق الخصب لنشر جو المناسبة بعد موت ابنها في الصنف الأول من القيم ، وتحول سياق الخصب والأمان إلى جو مفجع في المكونة الكلية ذاتها في الصنف الثاني ، لا يستند إلى منظومة قيمية^(٣٠) كامة في النص ، بل هو مجرد إسقاط لقيم قبلية في ذهن الدارس .

ومن ناحية أخرى يقرر الباحث أن ارتباط المكونات الكلية فيما بينها لا يخلو من أحد الضربين ، فلما أن تنتظم هذه المكونات في ثنائيات ضدية ، مثلها مثل انتظام الوحدات الابتدائية الجزئية ؛ وإما أن تترايط ترابط بنى مفتوحة متوازية ، ذات طبيعة تكرارية ، تكمن وظيفتها في « تكثيف التجربة أو الرؤية الجوهرية في القصيدة » . ويعقب الباحث على هذه المقدمة بضرب من ضروب الأحكام التي لا يقف على سرها سوى أبي ديب إذ يقول : « إن الارتباط الثاني خاصة من خاصيات النمط المتعدد الشرائع ، من نمط التيار الوحيد البعد » . وفي نمط التيار المتعدد الأبعاد قد تمتلك أطراف الثنائيات الضدية وظيفة توسعية ، أو قد تؤكد إمكانية تجاوز الموت والتسامي عنه دون نفيه . أما في نمط تيار وحيد البعد من البنية المتعددة الشرائع - [ولا يخفى هنا التضارب في استعمال المصطلحات وتداخله] - فإن الرؤيا ذاتها وحيدة البعد ، إلا أن كونية التجربة قد تعيد إلى القصيدة درجة ما من التوازن ، تؤدي إلى تفريغ جزئي للتوتر^(٣١) . كيف انتهى إلى هذه النتائج ، وما هي العمليات التي قادت إلى استخلاصها - ذلك في حكم المستغلق الذي نقر بمعجزنا عن فك رموزه .

وما يوحى بوفاء الباحث لمنهج ستروس رسمه جداول متجاورة ، يبسط في كل واحد منها وحدات دلالية منتظمة في بعض الدوائر المثبتة في مواطن سابقة . غير أن الدارس لا يبين الأسس المنهجية والعمليات الاختزالية التي قادت إلى انتقاء بعض الوحدات دون بعض ، كما أنه لا يمدنا - وهذا أهم - بطريقة قراءة هذه الجداول

والقائم على الربط بين الوحدات المنتشرة على امتداد النص ، والمنتشرة إلى مراتب مختلفة ، وفي عملية تقوم في حكم توفدوروف على وصل المتباعد وفصل المتقارب^(٣٢) . ويقتضى ذلك تفكيك النص وتجزئته ثم إعادة تأليفه على نحو يحلو المدى الخفى فيه ، ويحدد منه آفاقه وطاقتاه الكامنة . ووجه مخالفته للبدا المذكور أنه يعتمد شرحاً خطياً ، مترسباً الطريقة التقليدية - وقد كنا المحنا إلى مدى معارضته لها .

وما يلتفتنا كذلك أنه يلتزم في جميع دراساته التطبيقية تقريباً سنة واحدة لا يكاد يعدوها ، وهي أنه يستفريء « الثنائيات الضدية » في فضاء البيت الواحد ، بل في شطر البيت ، بمعزل عن بقية أبيات القصيدة ، مشعراً بأن هذه الثنائيات الضدية ماثلة حقاً على امتداد القصيدة ، بارزة الحضور في كل جزء منها . والحال أن الدراسات الدلالية تفيد أن اللفظ النقيض أو المقابل قد يكون غائباً من النص ماثلاً في الذاكرة ، فيتغنى الشاعر - على سبيل المثال - بالسعادة ليخفي الألم والإحباط . وفي نهاية التحليل يفضى سحب هذا الإجراء المتمثل في استخراج الثنائيات الضدية من جميع فروع القصيدة إلى ضرب من التلاعب بالألفاظ غير المشروع ، ويطل منه المعنى^(٣٣) .

ولعل الدارس فطن إلى ما يشوب إجرائه هذا من خلل وتعسف ، فعمد في موطن آخر إلى استعمال مصطلح « المزدوجات الثنائية » ، معرباً إياها بأنها ثنائيات لا تنتظم بين طرفيها علاقة تقابل غير أنه يعقب مباشرة ، قائلاً إنها علاقة لفظية ، تستوى على صعيد لغوي صرف^(٣٤) ، على نحو ينقض ما كنا آنسنا فيه تعليلاً لرؤيته . ذلك بأن المسألة تبسط في مستوى المدلول لا الدال . ثم أي دال يعني إن هو قصد الدال ؟ ففى غياب شرح لمفهوم المصطلح يتنى المعنى . وهذا ينهض دليلاً على أنه يستعمل المصطلحات كيفما اتفق ، ودرءاً للصعوبات .

يضاف إلى هذا أنه يقرر^(٣٥) ، بعد استخراجه عدداً من الثنائيات الضدية المنتشرة على امتداد معلقة ليبيد ، أن هذه الثنائيات تزداد كثافة وتبلغ في « الوحدات المشكلة المجسدة شكلاً من أشكال الصراع الوجودي » فيما ينحصر مداها في الوحدات التي يطغى عليها التناغم ونبض الحياة ، مثل مشهد توالد صنوف الحيوان في الأطلال ، وعيشها الآمن في رفقة أولادها . والمشمع في جدول « الثنائيات الضدية » المثبت لا يتبين إطلاقاً طغيان هذه الثنائيات في مواطن من القصيدة وتراجعها في مواطن أخرى ، بل إن ما استهل به الباحث شرحه للقصيدة يدحض سلفاً هذا الحكم ؛ إذ سبق أن أبرز في معرض تحليله لمظاهر الخصب والنهائ في الأطلال مدى أهمية الثنائيات الضدية في تشكيلها ، مقررًا - حسب صريح عبارته - « أن الطبيعة التضادية للأشياء تبلغ ذروتها في البيت الرابع من القصيدة والأبيات اللاحقة المجسدة للمفهوم نفسه » ، ومفهوم الخصب والنهائ والأمن والتناغم^(٣٦) .

من ناحية أخرى فإن الباحث يؤمن بأن الأبيات تترايط فيما بينها

المهم أن البنية الصوتية بمختلف وجوها ، من الوزن والإيقاع إلى التبر إلى الصوت ، تسهم من وجهته - في «خلق جو عمّاك للحالة النفسية» ، وعكس رؤية الواقع المشكّلة في ثنائيات وتعارضات (٣٩) . والحال أن من المبادئ التي أقرها الألسنية منذ اكتشاف سوسور اعتبارية العلامة الألسنية أن الصوت لا يحاكي الحالة النفسية للمتلفظ به ، كما أنه لا يعكس الواقع ، حتى أضحي هذا المبدأ بديهي لا يفكر أحد في وضعه موضع سؤال ، إذا استثنينا بعض المحاولات التي تستهدف إثبات «تعلق» (٤٠) بين صفة الصوت من حيث الإشراق والقتامة (٤١) والمتصور الذهني . غير أن هذه المحاولات مازالت في بداية الطريق ، وما اهتمت إليه من نتائج لا يعدو أنه من قبيل الافتراض والتخمين ، لا اليقين العلمي (٤٢) .

المحاور الدلالية :

ونخلص الآن إلى تناول القسم الأخير من نقدنا منبج أبي ديب ، المتصل بالمحاور الدلالية - أو ما يتفق على تسميته المضامين - كما استخلصها الدارس من قراءته الشعر القديم . ولعل أهم ما يتميز به تحليله في هذا المستوى هو الإسقاط ، ونعني به فرض معان قبلية جاهزة ، وتحميل النص ما لا طاقة له بحمله من دلالات . وهي ظاهرة تحفل بها دراساته التطبيقية ، وتكاد تنسحب عليها جميعا . ولعله يوسعنا أن نستعمل فكرة باخين الرئيسية ، القائلة بتعدد الأصوات (٤٣) المستكنة في الخطاب الواحد ، وتداخل مصادرها ، استعارة دالة على تنافر ما يسمعون إياه أبو ديب من أصوات تنبعث من الأسطورة حيناً ، ومن التحليل النفسي حيناً آخر ، ومن المفاهيم الوجودية أحياناً أخرى . إننا لا ننفي ما يؤكد «بارت» من أن الأدب يحيل بعضه على بعض ، ويحاكي بعضه بعضاً ، ويرجعه في عملية اجترارية متصلة immense tautologie ، أو ما يقوله أحد الكتاب متحدثاً عن «بيكيت» من أن هذا الأدب يعيد ما كان عبر عنه إسحقس وسوفوكليس ويوريبيدز في صياغة أخرى (٤٤) ، بحكم أن التناص ظاهرة شائعة في الأدب ، قدمه وحديثه . لكن ما لا نظن أن فكراً ناقداً يسمح به أو يميزه هو الإسقاط الآلي ، وفرض دلالات غير كاسنة في النص ، بمجرد وقوف الدارس على ملفوظ يحاكي توجهه الفكري أو الإيديولوجي ، وإلا أبحتنا لأنفسنا أن نطلق النص بما شئنا ، ونكسبه من الدلالات ما يهيجس بخاطرنا ، متشككين بذلك النص والروح العلمية .

والمطلع على دراسات أبي ديب التطبيقية ، سواء منها تلك المتصلة بالقديم أو بالحديث ، بالشعر أو بالنثر ، يتبين في يسر أن الدارس يردد الأفكار نفسها من دراسة إلى أخرى ، مع شيء من التنوع تقتضيه طبيعة المادة المدروسة . وسنكتفي بإيراد بعض الأمثلة الدالة على دائرية المعاني عنده ، ونقتصر بعضها البعض ، مبرزين منها بوجه خاص صدى الصوت الأسطوري والصوت الوجودي ومن خلاله التحليل النفسي .

فمن المفاهيم الأسطورية المسقطة على النص الشعري تصنيفه

المتجاوزة سياقها ، نسجاً على منوال من به يقتدى وإياه يحتذى . وإذا نحن وسعنا افتراض أنه يلم بالمفهوم العدولي البراجماتي - والشاهد على ذلك أنه يقيم دراساته التطبيقية كلها على مفهوم الثنائيات الضدية - فإنه لا يسمنا إلا أن نقرر بكل اطمئنان أنه لم يختبر مادة الدراسة في ضوء المستوى السياقي الركني ، عدا ما عمد إليه من محاولة ضبط خاصيات التركيب النحوي في شرحه معقدة امرى القيس ، ورسم تفريع تشجيري على طريقة تشومسكي ، في شرحه عدداً من القصائد القديمة المضمنة في «الحفاء والتجل» (٤٥) . ويبدو أن هذا العمل بوجهيه مقحم ، لا يقصد به سوى التحلية ، واكتساب الشرح صفة الانضباط العلمي . ثم إن توظيف هذا المستوى يجاوز مجرد التركيب النحوي ليشمل جوانب أخرى من الظاهرة اللغوية .

ولسنا نشك في أنه لا يجهل المدى المذكور ، إذ هو يتعرض إليه في أكثر من موطن ، واسم إياه بالتصور الأفقي (٤٦) ، حاسباً إياه ركناً من الأركان الرئيسية لكل تحليل بنوي (٤٧) . غير أن تعريفه إياه لا يخلو من لبس . ولا أدل على ذلك من أنه يدرج ضمن شرحه إياه مفهوم «الثنائية الضدية» . وهكذا يظل الشرح دائراً في حلقة مفرغة ، عوداً على بدء .

ظاهرة أخرى بارزة في شروح أبي ديب ، تتمثل في أن تحليل البنية الصوتية يرد تطبيقاً على التحليل الدلالي ، والحال أن التحليل البنوي يبنى على استقراء الدلالة انطلاقاً من شكل الملمة . وأبو ديب يجاري في اتجاهه هذا النظرية التقليدية ، القائمة على حساب اللغة محاكية للمعنى وللشاعر وللواقع بوجه عام ، وبأنها تعكس كل ذلك بصدق وأمانة .

إنه يرى - على سبيل المثال لا الحصر - إن الألف الممدودة (٤٨) «تجسد حنين الذات ونزوعها خارج المدار المطلق ، بينا القاف الثقيلة والظاء تعكسان طرف الثنائية الثاني ، وهو الحصار والقيّد . الثنائية ذاتها تتجلى في التشديد والتكرار الموحين بالانغلاق من ناحية ، والأصوات اللينة الرخية ، المجسدة مفهوم التحرر والانفتاح من ناحية أخرى» (٤٩) . وهو يقوم في شرح قصيدة أخرى بإحصاء مواطن التشديد ، مستتجاً أنها ترد في السياق الدال على الصلابة والشدّة ، كما أن تكرار الحرف دون ظهور التشديد يفيد «التداخل والتكرار والثبات» ، لكن تأويل الظاهرة اللغوية الواحدة يختلف باختلاف السياق وفق ما نريد تحصيله إياه من معان . وهكذا يصبح التكرار في قول الشاعر «محرر» دالاً (٥٠) على التحول والحركة ، فيها يصبح تكرار الحاء والتاء والراء في مواضع أخرى دالاً على التناهم والتواشج . ويستجّل وظيفة التبر الشعري في معقدة امرى القيس (٥١) فيلاحظ - فيها يلاحظ - أنه «يولد إيقاعاً حاداً يعكس الثقل الذي تصوره ستر الليل وقد خيمت على قلب الشاعر . أما تفعيلة «علن - ف» القصيرة فتعكس النشاط والسرعة ، فيها تعكس تفعيلة «علن - فا» الطويلة السكون والبعد .

الحيوانات الوارد ذكرها في معلقة ليبد ، جاعلاً إياها فصائل ثلاثاً ، تختص الأولى بالحيوانات البرية التوحشة أو السباع التي تقتل الحياة وتنفيها ، والثانية بالحيوانات البرية التي تنشر الحياة وتجدها من نوع الغطاء وحمار الوحش ، أما الثالثة فيدرج فيها الحيوانات ذات الطبيعة الثانية ، مثل البقر الوحشي المجدة للحياة والثافية لها في أن واحد ، منتها إلى استخلاص نتيجة حاصلها أن « الفئات المذكورة تشكل ثنائية ضدية أساسية ، تتحرك على صعيد التوحش والأليف ، ويسوغ حسابها - تبعاً لذلك - تجسيدا لثنائية « ستروس » الطبيعة والثقافة ، المجسدة في النسيء والمطبخ ، وأخرى تقوم بوظيفة الوسيط^(٤٥) ، ويسند هذه الوظيفة التوسيطية ذاتها للأيقان الذي يتناوله الإنسان والحيوان في أن واحد .

ولا أظننا في حاجة إلى تحليل متقص لإبراز مجانية هذا التخريج وافقاره إلى مقدمات علمية تؤسسه وتسلمه إلى نتائج منطقية . وهو يوظف الثنائية ذاتها - ثنائية الطبيعة / الثقافة - واللفظ الوسيط المتولد منها والجامع لها في موطن آخر ، إذ يرى أن القصيدة « تحقق توازناً ، وتحل تناقضاً أساسياً ، بين الطبيعة الصانعة للخشب وللحياة والقبيلة التي تستهلك ما تنتجه الطبيعة وتغنيه ، ثم تتجمع أماكن أخرى بحثاً عن الخصب^(٤٦) . ولا يلبث الدارس أن يقلب الأدوار ، فيسند دور هذه إلى تلك ، ودور تلك إلى هذه ، مضماً أحكاماً تتصل باحتضار القبيلة بالخصب ، واحتضائها بمودة الحياة إلى الطبيعة وتجدها . وتحل القصيدة من كل ذلك عمل البؤرة الثافية للتناقض ، الجامعة للأضداد ، والحالقة للوحدة بين الطبيعة والقبيلة في مستوى تخيل صرف .

ونوميء صور أخرى موظفة في شروح الدارس بمفهوم التوسط فيها يسميه « خلق الثوابت » في معلقة امرئ القيس . وحاصلها أن الشيء يولد نقيضه ويؤول إليه ، فالمرأة في وحدة بيضة الحدر تبدو كائناً مجسداً للنشاط والمغامرة والحافز الجنسي ، ثم يسيطر عليه السكون فيغدو « جامداً جموداً أبدياً^(٤٧) . كذلك تبدو صورة الحصان - من وجهته - مزيجاً من النشاط والاندفاع وجرع الحركة من ناحية ، والسكون والصلابة من ناحية أخرى . وهو يرى أن جُماع هذه الدلالات يتجسد في البيت التالي :

له أبطلا ظني وساقاً نمامة

وإرخاء سرحان وثقريب تشفل

لذا تبوأ هذا البيت - من وجهته - مقام البؤرة من القصيدة ، مثلاً توسطت وحدتا المرأة والحصان القصيدة نفسها ، وتوسط البيت الذي جاء فيه ذكر العقد - وبالغربة الاتفاق - الأبيات الأخيرة من قصيدة أبي تمام في مدح المعتصم^(٤٨) .

يتجلى الإسقاط الأسطوري كذلك في رصده ظاهرة العاهات الجسدانية عند مجموعة من الكائنات ، متأثراً خطي « ستروس » في ملاحظته أن بعض الشخصيات المنتمية إلى الفضاء الأسطوري لأوديب الذي يعنى - في مفهومه اللغوي - القدم المتورمة مصابة بعاهات جسدانية قبل انتقالها مكانياً . وهكذا يرى صاحبنا أن القبيلة

في معلقة ليبد تبدأ رحلتها « حين يموت الخصب » ، والمرأة تفارق الشاهر وهي في حالة توتر وصد ، والأثمان ترحل وهي حامل ، وناقاة الشاهر تبدأ رحلتها وهي ضعيفة منهكة (والحمل والصد والإنهاك - عنده - ضروب من الخصاص ، أي عاهات) . ولا حاجة بنا إلى سؤاله عن سبب وقوفه من حيث بدأ ستروس ، واكتفائه بإصدار هذه الأحكام ، دون تعقب نتائجها ، والانتهاج بها إلى خاتمته المنطقية ، فالنص لا يسعفه بإجابة مهما تحول عليه وأجهد نفسه في الرق والتلقيق .

ولا يغوتنا أن نشير في خاتمة هذه الملاحظات الموصولة بالإسقاط الأسطوري إلى أن الدارس يجعل لبعض التعابير الواردة في معلقة امرئ القيس مدى ميثلوجيا ، كقول الشاهر « عقرت للعداري مطيى » وقوله « عن ذي قوائم » وقوله « وواد كجوف العير » .

ولئن لم يكن بوسعنا نفى مظهر التناص الذي يذكره ، إننا لانتبين الصدى الميثولوجي الكامن في التعابير المعنية . ومن المبادئ الأولية في الدراسة العلمية وصل الشيء بأصله ، والمظهر بعلة ، في مثل هذه الحالات .

وإذا انتقلنا إلى الصوت الوجودي المنبعث من خطابه النقدي ألفيناه متسعاً مختداً . ومن أكثر المعاني المرجعة صدى الوجودية تواتراً مفهوم الزمان ، فترى الدارس يفتن في استقراء ما يسميه مدى الزمان « الفيزيائي » ، جاعلاً الأحداث المستحضرة في المملكتين متدرجة المراتب في سياق الخط الزمني ، منتها إلى تأسيس ما يشبه معياراً هرمياً تتقاطع فيه الأزمنة ، وإلى استخلاص أن عملية بحث الماضي عند الشاهر تقوم بوظيفة إيجابية حاصلها - حسب صريح عبارته - « البحث عن الزمن الضائع » - ودخل توازن نقيض للزمن الآن ، ونفى الزمن وطبيعته المشية الزائلة^(٤٩) . وما يستخلصه كذلك أن التجربة المستحضرة عندما لا تكون محض خيال أو مبهم ، تولد الألم ، فإن كانت - حل النقيض من ذلك - واقعية وكثيفة ، بعث اللذة والانتشاء ، وأتاحت للشاهر تحطى الزمن وألم الزوال^(٥٠) . ولما لم تسعف القصيدة بشواهد تدعم ما يقرر ، وكانت الأحداث الماضية المستحضرة غير مختلفة نوعياً ، إذ إن وحدة « فاطمة » ليست أقل أو أكثر وضوحاً من وحدة « الحدر ومن غيرها من الذكريات المثبتة في القصيدة » التي يشغل الدارس فيرصد فوارقها ، فتمد كعادته في مثل هذه الحالات إلى اللف والدوران يرسم الجداول والإشارات^(٥١) الهندسية للوغة في الغموض والإبهام . وهكذا يرهق النص لمجرد مجازاة بعض المناهج الحديثة المختصة بالقصة . وإحاطته على « البحث عن الزمن ، كإحاطته على « صراخ وصخب^(٥٢) » ، ليس ثلقتاً أو من قبيل التوارد الفكري البريء وإن بدا كذلك .

ويفعوذا الباحث - في معرض رحلته الثائفة في شعاب الزمن المفقود - بتضمين آراء ينسبها إلى بروب ويريون^(٥٣) . وإذا استقام فهمنا لترجيح المشوه لمصرق هذين المنظرين فهو يثير موضوعاً متصلاً بمدى خضوع الأحداث لمنطق زمني . ففيها يرى الأول أن الزمن

Phallus عند التحامه بالجنس الآخر، واختراقه إياه، إذ يقول: «لقد تحولت الجبال إلى رجال شائخين تقتلهم قوة السيل الذي يبيب إلى قيمان الصحراء مثل عمود حلزون. ومن الغريب أن يكون لحركة السيل إيقاع التلاحم الجنسي. إنه يومض كالرغبة قبل أن يرتعد بسببها جسد الرجل والمرأة». وقد أوسى إليه بهذه المعاني البيتان التاليان:

كان نسيروا في عرانبين ويسله
كبير أناس في بجاء مزمل
كان ذرى رأس المجيسر هدوة
من السيل والغشاء فللكة مفزل

ولعل أبا ديب تذكر تلك الصورة الاستعارية الرائعة، المضمنة في السيدة بوفاري Mme Bovary، والفائمة حل تصوير عنف حركة الأحصنة ليلة زواج «إما» Emma، ثم ارتخائها وقمرها في العشب، وانطلاق العصفير شادة، تحسيدا للرغبة الجاهة، وارتخائها بعد إشباعها، فأبى إلا أن يجد مثيلا لها في القصيدة، مجسدا في قول الشاعر:

كان مكاسى الجواء هدبة
صبح سلالا من رحيق مفزل

أما البيت التالي لهذا البيت مباشرة، والمصدر السباع وهي ملطخة بالطين بعد نزول السيل، فهو يسهو عنه، لمجرد أنه لا ينتظم في الرؤية التي يريد تحميلها النص.

ويستعيد الباحث - انطلاقا من صورة مضمنة في قصيدة أبي نواس هي صورة الذهب المنسكب، شبه الشاعر فيها رغبته الجاهة في احتساء الحمرة بوضيح منه سغب لسعى متحاملا في جهده ولغة إلى الرضاع - يستعيد أشذاها من نظرية فرويد للوصول بمراحل الشبقية الأولى للطفل، أو «المرحلة الشجرية» Le stade annal المتميزة باتصال الطفل شبقيا بالأم بواسطة الفم. ثم يقدم مفهوم الاختراق والتضاض البكارة، جاعلا من الحمرة تحسيدا استعاريا للام، ومن الشرب رمزا لاختصاصها جنسيا^(٥٨).

نخلص في الخاتمة إلى محاولة الإجابة عن المشكلة الرئيسية المبسطة في مستهل هذه الدراسة، والمتصلة بمدى جدوى اصطناع المناهج الحديثة في دراسة التراث الأدبي، بعد أن مهدنا لها بالوقوف على كتابات واحد من أكثر المتحمسين للمناهج المعينة.

وإذا كانت قيمة أي منهج تكمن في قدرته على إنطاق النص وإنتاج المعنى، فالمطلع على قراءة أبي ديب يميل، استنادا إلى ما أبرزناه في تحليلنا لإياها، إلى نفي كل قيمة منها، ومعارضة استخدامها. لكن قد نواجه برد يرفض بمقتضاه شرعية ما انتهينا إليه من نتائج، يدعو أن بعض كبار المنظرين المحدثين ينسبون ذلك إلى قصور المناهج الحديثة وعجزها عن الإحاطة بالظاهرة الأدبية في جملتها. الردي يبدو وجيها. كفانا شاهدا أن جولدمان

يشكل البنية الأساسية لتتابع الأحداث، يرى الثاني أن العلاقة بين الأحداث تنتظم في مستوى منطقي بحث لا صلة للزمن به.

ويمجى أبو ديب الرأي الثاني حين يذهب إلى أن أزمان القصيدة الشبقية ترابطا ترابطا منطقيا لا تاريخيا، تأسيسا على هذا - كان زمن الليل سابقا لزمن الذئب، وزمن الحصان لاحقا لزمن الذئب، ومتبوعا بزمن السيل.

وينساق الباحث - محمولا بما يسميه أحد الدارسين^(٥٩) «السبولة اللفظية» - في رحلة ممتدة إلى أجواء الوجودية. فزمن الليل هو - عنده - زمن الغربة والضياح والوحدة المطلقة، زمن الشعور بهشاشة الحياة وذوال الوجود، فإذا به الألم النفسى المبرج، يفرغ الذات ويستبد بها. وزمن الذئب هو زمن «اليأس» وقد بلغ مداه، وزمن الإحساس الهائل بالموت. ويجمع الزمانان لئولدا زما فنقب في الغربة، زما «تبدو فيه لحظة الحسرة والضياح وقد وصلت مداها»، وكأننا نستمع إلى صوت «بهكت» العدمى بعد أن أصلحه أبو ديب من خلال نظرته إلى امرئ القيس. ويكاد الباحث يثير فينا الضحك عندما يفجؤنا بملاحظة تفيد أن الشاعر «يخترق فجأة الليل المخيم على الكون، وينطلق على حصانه خارجا، كى يصطاد في الفضاء الرحب».

أما زمن الحصان فيجسد الحركة المطلقة، والانفداح اللا محدود، والقوة الهائلة التي تتجاوز الزمن وتتحدى الموت^(٦٠)، وينتهي هذا الزمن - كما انتهى في وحدة الليل - إلى اللا زمية، لكن اللا زمية في الوحدة الأولى مفرقة في السكون، فيها توغل اللا زمية الثانية في الحركة. وإلى القارىء تعود مهمة اختيار المفهوم المناسب لللا زمية التي تطالعنا مرة أخرى^(٦١)، وليس آخر مرة، مجسدة في صفة الثبات المميزة لكائنات عدة. فالمرأة تصبح ثابتة جامدة، وكذلك الحصان، وكأنها احتالا على حركة الزمن فأوقفاها وثارا لنفسها منها. أو لسا نتعرف من خلال ذلك صوت «ويشار» J. Richard في شرحه قصيدة «البحيرة» للامرتين وغيرها من القصائد الرومنطيقية، حيث يركز على مفهوم رئيسى جامع مؤداه أن الشاعر يثبت - بالمفهوم النفسى لكلمة تثبيت - أشياء جامدة كانت شاهدا على زمن الحب المنقضى عشية الضياح وتلاشى الأنا في الزما^٥ أو يعبر أبو ديب عن غير ذلك عندما يقول: «إننا نلمس رغبة جمدة في تجميد الزمن وتثبيت ليصبح حضورا لا ينقضى أبدا. وهكذا يبرمه الحبيبان ويتجاوزان الطبيعة الزائلة. وإن هذا التحول إلى صخرة هو الرمز المطلق لما هو سرمدى، ونجاوز لزمن الألم المبرج، ومحاولة مستميتة لبناء ثوابت قاهرة له^{٥٧}».

ولا يفوتنا في خاتمة رصدنا ظاهرة الإسقاط أن نلفت النظر إلى ما تثيره دراساته من أصداء ذات مدى نفسى، فالحصان والسيل يجسدان في حركتهما المتندفعة القوى الكامنة في اللا شعور، قوى الرغبة الجاهة والغرائز الغارقة في أحوال الدم والجنس والعنف والموت... مرددا بذلك ما يعرف عند فرويد بمركب الجنس والموت Eros/thanatos، كذلك فإنه يثير مدى مفهوم «الذكورة»

قبيل المغالطة والحيانة العلمية أن نرحب بكل من يدعى التجديد باسم الحداثة ، ومجازاة التيارات الغربية الحديثة ؛ فبدون مثل آليات هذه التيارات لا يكون للبعث الفكري ولا للتجديد مفهوم الكلمة الدقيق مجال .

لكننا لا نستوفي الموضوع حقه من الدراسة ما لم نشفعه ببسط مشكلية المنهج النقدي في الأدب في حد ذاته . ونصاغ هذه المشكلية كما يلي : هل بوسع الدارس العربي ، الذي ألم إلما جيداً بمنهج ما ، أن يوظفه في دراسة التراث توظيفاً ألياً ؟ وسلمنا نلمس الإجابة عن هذا الموضوع إلى قضايا موصولة في بعض وجوهها بالاصول المعرفية المؤسسة للمناهج ؛ وهو موضوع شائك ومنشعب ، لا ندعى الإحاطة به واستلاك مفاتيحه ، إضافة إلى ضيق مجال الدراسة . لذا نكتفي بالتعرض إلى جانب محدود منه يخص مفهوم « الوحدة العضوية » ، الذي يعد مقوماً من المقومات المهمة للمدونة النصية المعتمدة في المناهج الحديثة . وبخلاصة ما هرف به أنه يعين خطاباً أدبياً يطول أو يقصر ، يكون عالماً منخلقاً ، تشد الوحدات فيه إلى تجربة واحدة . ولا نشك في أن الهاجس الذي يداخل أبا ديب كما يداخل نظراءه ، والذي يقوم على إثبات توافر هذا العنصر في القصيدة العربية القديمة ، مرده - بالتحديد - إلى الحرص على عدم التناقض مع هذا الركن الرئيسي في التأسيس المنهجي ؛ إذ بانتفاذه تنتفض البنية ، ويضطرب العمل النقدي من الأساس . وفي ظننا أن الإشارات المختزلة ، الواردة في كتابات أبي ديب وغيره من الدارسين العرب في حدود ما اطلعنا عليه ، والمتصلة بهذا الموضوع ، لا تقيم الدليل على أن القصيدة العربية القديمة مسبوكة في رؤية واحدة ، وقالب مناسك . ويظل المشكل - تبعاً لذلك - قائماً .

ومع ذلك فإننا إذا تقدمنا شوطاً في فحص المسألة ، تبين أن التعريف السابق للوحدة العضوية غير مقنع ، وأنه لا يفي بالغرض المنشود ، وأن الموضوع يزداد إشكالاً وغموضاً إذا عاجلنا في ضوء المفهوم المذكور بعض مظاهر الشعر الحر الحديث ، الذي يبدو مفككا فوضوي التآليف . والحال أنه غير عصي على المناهج البنيوية . فهل نستنتج بناء على ما ذكرنا - أن هذين الضربين من الشعر ، الشعر القديم والشعر الحر ، يجتمعان في انتفاء الوحدة ؟ فإن استقام هذا الاستنتاج صحيحاً فما الحائل دون توظيف البنيوية في دراسة الشعر القديم متى أمكن استخدامها في الشعر الحر ؟

لقد سمع دراسات حديثة ، موصول بعضها بالبراجماتية وبعضها بالمنطق^(٧٣) ، إلى استنباط قواعد تدلنا على هدى ارتباط ملفوظين متالين ارتباطاً منطقياً دون أن تمتد إلى نتائج حاسمة ، وإلى ضبط هذه القواعد ضبطاً لا يداخله النقص .

ومع ذلك يقرر ريو Ruwet أن الفجوات الظاهرة على سطح النص الشعري ، وما يبدو انتهاكاً متعمداً لقوالب اللغة ونظمها اللغوية في مختلف المستويات ، يخضع لسنن منظمة تقوم على التوازي والتناظر والتشابه والاختلاف والتقابل والتراكب^(٧٤) ، مرجعاً

يعبر عن أمله في أن يلقح مذهبه الاجتهادي بمبادئ مستمدة من مناهج أخرى ، وخاصة منها التحليل النفسي^(٧٥) ، وأن يارت نفسه بفر صراحة أن المناهج الحديثة لا تجعل إدراك الحقيقة هدفها الأسمى ، لكنه يسارع فيضيف - وللإشارة التالية أهمية سنبرزها بعد حين - أن قيمتها تكمن في مدى صلاحيتها *validité* والمقصود مدى اتساقها^(٧٦) وانتظامها في نسق فكري متكامل . وحفاظاً على هذا الاتساق ينتقى الدارس من المادة المدروسة ما يراه مفيداً *pertinent* وقابلًا للانتظام في منهجه ، ويصرف نظره عما يتأبى عليه ولا ينفاد في يسر لمفاتيح منهجه وسننه . وما ينهض دليلاً على صحة ذلك في المستوى التطبيقي ما يطالعنا من اختلاف وجهات النظر في تناول مادة أدبية واحدة . وعلى سبيل المثال يدرس كل من مورون^(٧٧) وجولدمان^(٧٨) وبارت^(٧٩) مسرح راسين من وجهة خاصة ، ثم ينرى بيكار R. Picard ناقداً دراسات هؤلاء جميعاً ، مؤاخذاً إياها بالتمحيز وإدعاء العلمية ، متقصياً ما يمهده تقصيراً^(٨٠) . ونستحضر في السياق نفسه مثال قصيدة بودلير « القطط » ، التي درسها جاكسون وستروس دراسة بنيوية ، وعقب ريفاتير على هذه الدراسة بنقد مستفيض شمل جميع جوانبها تقريباً ، حتى جعلها بمثابة الحفرقة البالية التي لا تستحق الذكر^(٨١) ، ثم جاء دلكرو^(٨٢) وجولدمان وغيرهما^(٨٣) ، وهرض كل منهم مشروع دراسة جديدة . ولا يستبعد أن يقبل على دراسة القصيدة نفسها آخرون وفي هدفهم آليات نقدية غير مماثلة للسابقة . فإذا نحن انتهينا بهذا التحليل إلى غايته المنطقية ، استنتجنا أن دراسات أبي ديب تستوى قيمة مشروعة كسائر الدراسات المبنية على تطبيق مناهج جاهزة . لكن قبل أن نقرر مثل هذا الحكم نتمثل ما كنا ألمعنا إليه منذ حين ، من أن ما يشترط في المنهج هو صلاحيته . ولنا على يقين من أن منهج صاحبنا يتوافر فيه حظ كبير أو قليل من هذا الشرط . ففينا تنبئ المناهج المعروفة على جهاز معرفي وإجرائي متسق - مهما يكن موقفنا منه في مستوى الأصول العلمية المؤسسة له - فإن أبا ديب يبدو في قراءته الشعر القديم كضارب في الصحراء بلا دليل . وليس حظ غيره من الدارسين العرب الذين وظفوا مناهج النقد الحديث في قراءتهم التراث الشعري من التوفيق بأوفر من حظه . ودراسات يوسف اليوسف^(٨٤) ، ونوري حمودي القيسي^(٨٥) ، ومحمد صديق غيث^(٨٦) تنهض شاهداً على مدى خطورة المزالق المنهجية التي وقع فيها هؤلاء ، وعلى ما يعانيه نقد تراثنا الشعري بوسائل حديثة من نخب وعشوائية .

يضاف إلى هذا أن بعضهم ، كمحمد مفتاح في دراسته قصيدة ابن زيدون المضمنة في كتابه « تحليل الخطاب الشعري »^(٨٧) ، يبلغ في تشويه المنظور العلامى والبراجماتي حداً لا نظن أن غيره يدانيه فيه ، حتى إننا لا نتردد في حسابه اختيالا للمنهج وللروح العلمية ، بقدر ما هو تشويه للمادة المدروسة ، وانتهاك لها . والأدعى إلى العجب أن مثل هذا العمل ينشر ويحظى بالذيع وإقبال القراء . إننا نشاطر أبا ديب عندما يعبر عن شعوره بالإحباط لما يعانيه النقد العربي الحديث من استلاب وقصور^(٨٨) . واعتقادنا - مع ذلك - أنه من

أرسطو عن ذلك عندما قال إن الدال يفصح عن نوايا المتلفظ به ،
كالخادم الأمين الذي لا ينفصل عن سيده ولا ينفق منه أبداً .

وترتب على ذلك نتائج عدة ، نحملها فيما يلي :

أولاً : أن الشاعر العربي أنشأ شعره استناداً إلى مقاييس جمالية
وظيفية معينة ، يحكم بمقتضاها على شعره بالجودة أو الرداءة ، وكما
نظر أرسطو إلى الأجناس الأدبية ، وأبان مقومات كل فن من الفنون
الأدبية المعروفة في عصره ، وبعض ما اهتدى إليه من نتائج مازال
صالحاً يحتد به ، كذلك يجوز أن تستخدم المقاييس البلاغية القديمة
أداة تعتمد في الدرس .

ثانياً : إن التحام الدال بالمدلول يؤسس الشعر بوصفه فعل
كلام ، مجسداً بالتحديد ما يسميه أوستن «إنجازاً»
Performance ، أي أن الخطاب المتلفظ به يقوم في حد ذاته مقام
حدث فعلي . هكذا فإن الشاعر العربي إذا هجا فإنه يهجو
المهجو ، وإذا فخر فهو يبريء المدحوق مرتبة الكمال ، وإذا شكاه فهو
مسحوق ، وإذا فخر فهو يحقق صفات الكمال المضمنة في خطابيه
الشعري ، وإذا توعد فهو ينذر المعنى بخطابه أشد الويلات .

وسرع - في تقديرنا - أن ندرس هذا الفعل الكلامي من
وجهات ثلاث :

- ١ - القصد ، وبم المناسبة التي أنشئ فيها الشعر ، والظروف
الحافزة بعملية الخطاب ، ومن ثم الغاية المستهدفة .
- ٢ - الخطوة المستعملة لتبليغ الخطاب وتحقيق الهدف ، ويسلمنا
هذا إلى دراسة الأساليب البلاغية الموطنة ، ونظم التأليف .
- ٣ - نتائج الخطاب الشعري . وندرس في نطاق ذلك وظائف
الخطاب الشعري . ومن هذه الوظائف إثارة الانفعال الجمالي ،
وبعث الرغبة في الفعل أو رد الفعل ، فالمدح قد تكون نتيجته
المكافأة والنوال ، أو استياء أطراف أخرى وإثارة حفيظتها . والهجاء
قد يقضي إلى رد فعل بالهجاء ، أو عهيد فعل . وقد يولد هذا الرد
كذلك الاعتذار والتماس الصفح . ويسلم الخوض في هذا الموضوع
إلى إحلال الأغراض الشعرية والشعر بعامة في عمله من الإنتاج
الثقافي ، من حيث هو مؤسسة تضطلع بوظيفة في صلب المجتمع
القديم .

المهم أن الدارس مدهو إلى الإقبال على التراث دون أفكار جاهزة
قبلية ، لكن بعد أن يكون قد ألم بالنيات المناهج الحديثة ومثلها .
ولنا في ما يقوم به «أركون» خاصة ، من تفكيك للفكر العربي
القديم ، وكشف لآليات إنتاجه المعنى تبدو نابعة منه لا مفروضة
عليه وفق جهاز قبلي ، خير مثال لما يجدر بالدارس القيام به في
الميدان الأدبي ، فكل علم كما - يقول بعضهم - ليس بريثا ، وكل
منهج يصنع موضوعه ، والدلالة ليست معطى جاهزاً ، تسلم
مفاتيحها إلينا في سر وبلا عناه . وسيظل التراث أغرس ما بقينا
نجرع الأفكار ذاتها ولا ننطقه بالتوصل بأدوات بحث متجددة ،
جاعلين من فكرنا منتجا يتبعيد موضوع الدراسة وتقريبه وفق عملية

بذلك تعريف جاكسون للشعر من حيث هو : إسقاط مبدأ التناظر
لمحور الاختيار على محور التركيب .

وقد ساق روى شواهد عدة من الشعر الحديث تدعم مقدماته
النظرية . وفي اعتقادنا أن محاولة من هذا القبيل تجرى على الشعر
القديم تصطدم بعقبات تزول بها - لا محالة - إلى الإخفاق .
والنتيجة المنطقية التي ننتهي إليها هي صعوبة تطبيق المناهج الحديثة
في حدودها الصارمة على الشعر القديم ، دون أن نقف قبرا
وتصفا . فهل يسلمنا منطق التحليل إلى الدعوة إلى الإغراض من
التفكير المنهجي الحديث ونبله يدهوى اعتناقه مصادر لا تنطق
وفضاء الإبداع العربي القديم ؟

الإجابة عن هذا السؤال واضحة بالنسبة إلينا ، وهي أن الماضي
ملك لنا ، وطرف منا ، وامتداد لذاتنا ، ونحن لنا - تبعاً لذلك - أن
نتفحصه في ضوء ما انتهى إليه من معرفة وخبرة ، وما يجس
بخاطرنا من تساؤلات ، لأن كل بحث هو إجابة عن سؤال . ونحن
نجاري ما يعبر عنه بارت من أن الماضي يلزم عصرنا ، وأنه توسيع
لفضاء الأنا ، وفي الآن ذاته مرآة له^(٧٥) .

إن ما كتب عن مسرح راسين هو استقصاء لإمكاناته ، وإضاءة
لطاقاته ، وتفتيح الحرية العصر بالمفهوم الساتري في حدودها
القصوى . وهكذا يزداد إشعاع هذا الكاتب وتوسع آفاله ، ويوصل
بمصر نقاده ، ويرتفع ذاتهم في اللحظة نفسها التي يرجعون فيها
ذاته ، في عملية شبيهة بهذه التي توسم عند بريشت بالحركية
التاريخية Gestus . فتعدد اللغات القديمة - كما يقول بارت - يبرز
آفاق الأثر ، ويكشف مدى عمق الملكة النقدية في عصرنا ، وفي
النهاية يؤسس منطقاً .

ولاشك في أن تراثنا الأدبي يثير من المشكلات والقضايا
ما لا يثيره كاتب مثل راسين بالنسبة إلى المعاصرين ، لبعد الشقة
بيننا وبين أسلافنا ، ولكنة ما خلق إنتاجهم وتراكم عليه حل مر
السنين من خطابات زادت تعقيداً ، على نحو يتطلب جهداً شاقاً
لفنفس الغبار عنه وتنقيته .

ولئن لم يكن في نيتنا إطلاقاً تقديم مشروع لدراسة التراث
الشعري ، إننا نجاذف ببسط بعض ما نراه إطاراً صالحاً لمثل هذه
الدراسة . وسنعرض الخطوط الكبرى لهذا الإطار دون ترتيب
محكم .

دراسة التراث الأدبي تقتضي الانطلاق من فهم لطبيعة العلاقة
بين الدال والمدلول ، فلئن بدا المدلول في الإبداع الأدبي الحديث
بعامة متبعداً عن الدال ، مبطناً في حجب كثيفة من الرمز حتى غدا
البحث عند بعض الدارسين ضرباً من اللعب ، فاكثفوا بدراسة
الدوال ، واستخراج الدلالة من نظم علاقات الدوال بعضها
ببعض ، فالعلاقة بين وجهي العملة - وفق عبارة سوسور - تقوم
في المنظور الأدبي القديم بوجه عام على تبعية المدلول للدال ، أي أن
الدال يعين عند المتلفظ به المدلول ويسميه صراحة (وسبق أن عبر

الأثار على أكمل وجه ممكن ، وأن يعدل لغة عصرنا للنظام الشكل المكون من الضغوط المنطقية والسنن التقليدية التي خلقها عصر الكاتب ، حتى تناسب الأثار السابقة ، ويعاد بناء القواعد والضغوط الصانعة للمعنى .

جدلية مجاوزة أبدا لذاتها . وهكذا نعيد خلق التراث ونؤسس انشائيته . وغير ما نختم به هذا العرض قول بارت :

الحقيقة ليست جزاء النقد ، إنما وظيفته تكمن في أن يغطي لغة



الهوامش :

■ صواب عبارة أي ذيب هو : « عندما لا تكون واقعية ... إلخ » . وقد تصرف الكاتب في بقية العبارة . (التحرير) .

(١) يقول محمد عابد الجابري في مداخلة له عن « التراث وشكل المنهج » : إن طبيعة الموضوع هي التي تحدد المنهج (المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية - دار توفال ١٩٨٦ ص ٧١) . لكن المنهج ليس برياً ، فبقدر ما يصنعه موضوعه يصنع هو كذلك موضوعه ، بحكم أنه فعل شك وإجابة عن سؤال . وهذا ما يؤكد أكثر من منظر معنى بموضوع المنهج ، وإن كان ذلك بطرق مختلفة . يطالعنا صدى الفكرة المذكورة في الكتابات التالية على سبيل المثال :

- بارت : « النقد والحقيقة »
- "Critique et vérité", ed. Seuil 1966, p. 15.

- تودوروف : « الإنسانية » ، ص ١٦٣ - ١٦٤ .
- "la postique" in "qu'est-ce que le structuralisme", Seuil 1986.

وكذلك قال F. Wahl في الكتاب نفسه ، ص ٣٥٦ - ٣٥٧ .
- لغير : الإيديولوجيا البنيوية

- H. Lefebvre: "l'idéologie structuraliste", ed. Anthropos 1971, p. 18 et suit.

- ميشال شارل : « القراءة النقدية والجمالية »
- M. Charles "La lecture critique e poétique", Avril 1978, P. 129- 152.

(٢) « نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهل » ، المعرفة ، العدد ١٩٥ أيار ١٩٧٨ ، ص ٢٨ - ٣٩ (تشير إلى هذا المصدر لاحقاً بالرمز «معرفة أ» ، والجزء الثالث منه ، المنشور في العدد ١٩٦ . من المجلة نفسها ، «معرفة ب» .

(٣) Anthropologie structurale/ le cru et le cuit
(٤) انظر خاصة الفصل الأول (ص ٤ - ٣٧) من الجزء الأول ، والفصل الثاني (ص ٦٤ - ٧٧) من الجزء نفسه ، إضافة إلى صفحات أخرى كثيرة ، ييسر فيها مبادئ البنيوية في علوم إنسانية غير الأنثروبولوجيا البنيوية: "Anthropologie structurale", Plon 1974

(٥) معرفة أ ، ص ٣٢ .

(٦) الأنثروبولوجيا البنيوية ، ص ٢٣٢ . يؤكد ستروس في هذا السياق أن أهمية الأسطورة تكمن في مضمونها لا في لغتها التي تتميز بشغافيتها وتلذذتها المعنى المقصود تبليغه بوضوح . أية ذلك أنه بوسمنا ترجمتها إلى لغة أخرى دون أن تفقد شيئاً يذكر من مضمونها ، فيها يعز ذلك في الشعر ، بحكم أن اللغة فيه كثيفة ، إضافة إلى أن الأسطورة إنتاج مشترك ، يعكس التصورات العميقة للمجموعة التي أنشأتها ، وألحاط تفكيرها ، وطبيعة علاقتها بالوجود ، فيها يستوى الشعر خلقاً فريداً ، يعبر عن ذات مبدعه في المقام الأول ، دون أن ينسى أنه يتفق أن يمازج الأسطورة نفس شعري ، وأن يكتسب الشعر مدى أسطورياً . تقرر إلى هذا فروق أخرى تخص ملابسات التداول ، وفنونات التبليغ ، ووظائف كلا النوعين ، ووجوه التغيرات الطارئة على كل منها .

(٧) شرح معلقة امرئ القيس ، مجلة لصور ، مارس ١٩٨٤ ص ١١٦ كذلك يطالعنا قوله في موطن سابق (ص ٩٣) : « إن التعارض في القصيدة تعارض ثابت لا يتغير ، في قطعة تتغير أرضها مرات عدة . إنه في الحقيقة يثبت القصيدة ويجعلها غير قابلة للعكس » « ولقد موقفاً آخر يناقض ما سبق أن أن حرف به الأسطورة والقصيدة في أن واحد ، وذلك عندما يقول إن لحظة القصيدة لحظة متكررة أبداً ، وبذلك تكون قابلة للعكس ، ومع ذلك لا يمكن تغير ترتيب وحداتها بما يكسبها صفة انعدام القابلية للعكس » . (المعرفة ب ١٩٧٦ ، ص ١٠٣ - ١٠٤) .

(٨) مسمياً ثارة أخرى « الوحدات الأولية » . (المعرفة أ ، ١٩٧٨ ص ٤١ - المعرفة ب ١٩٧٨ ص ١٤ - شرح معلقة امرئ القيس ، فصل ١ ، مارس ١٩٨٤ ، ص ٩٣ - ١١٤) .

(٩) المعرفة ب ، ص ١٠٤ .

(١٠) Anthropologie Structurale p.233.
(١١) يقول في هذا الصدد : « يعني أن أؤكد وجهة نظر حول الخصيلة المحتمنة لتحقيق الشعر والأسطورة ، تختلف من وجهة نظر ستروس الذي يقول « ليس ثمة من نهاية حقيقة للتحليل الأسطوري ، إذ يمكن للخطوط المضمونية أن تقسم إلى أجزاء أصغر فأصغر إلى ما لا نهاية . وليست وحدة

من البيت الأول والأخير - من الأهمية ما يوليه الوحدة الدلالية الثانية ، التي تسمح بقية القصيدة ، أي ما يربو على عشرة أبيات ، وذلك لمجرد الرغبة في إخضاع إبداع ابن نواس كله لقولات قبلية ، تنبئ على قاعدة واحدة هي رفض للوروث وفرض المحظور (الخفاء والتجلى ، ص ١٩٣ - ٢١٨) .
(٢٣) "Les catégories du récit littéraire", in "communication 8", 1981, p. 135.

(٢٤) انظر المعرفة أ ، ص ٤٩ .
(٢٥) المصدر السابق والصفحة نفسها ؛ يتعرض في مواطن أخرى لمصطلحات دالة على المعنى نفسه ، مثل : ثنائيات سيالية ، وثنائيات لفظية ، وثنائيات داخلية (الموقف الأدبي ، العدد ١١٥٦ ، تشرين الثاني ١٩٨٠ ص ٥٦) .

(٢٦) المعرفة أ ص ٥١ .
(٢٧) المصدر السابق ص ٤٠ .
(٢٨) نذكر على سبيل المثال لا الحصر إعماله التعليق على الأبيات التالية من معلقة لبيد : ٦٧ - ٦٨ - ٦٩ .

(٢٩) يسميها ستروس تارة Grosses unités constitutives ، وتارة أخرى Paquet de relations ، ومرة ثالثة Mytheme .

(٣٠) Système axiologique .
(٣١) المعرفة أ ، ص ٤٨ - ٤٩ .

(٣٢) جدلية الخفاء والتجلى ، ص ٢١٤ - ٢١٥ - ٢١٦ .
(٣٣) للموقف الأدبي : العدد ١١٥ - ١٩٨٠ يقابل المصطلح المذكور المستوى العمودي والشافولي (الخفاء والتجلى ، ص ١٣٨ - ١٧٦) .

(٣٤) الخفاء والتجلى ، ص ٦٩ .

(٣٥) شرح معلقة امرئ القيس ، فصول مارس ١٩٨٠ ص ١٢٠ .

(٣٦) المصدر السابق ص ١١٦ .

(٣٧) الخفاء والتجلى ، ص ٢٣٣ .

(٣٨) شرح معلقة امرئ القيس ، ص ١١٢ .

(٣٩) المصدر نفسه ، ص ١١٩ .

(٤٠) correlation .

(٤١) clair/ sombre .

(٤٢) نجد ملاحظات ضافية نسبها حول هذا الموضوع في الكتابين التاليين :
- D. Delas: "Linguistique et poétique", Librairie Larousse 1973, p.117-150.

- C. K. Oreschioni: "la connotation", 58-86.

(٤٣) Polyphonie-Politéisme-dialogisme .

(٤٤) Bounesfoy Laude: "Entretien avec lemece", Paris, ed. Bel-foud 1967, p.87.

(٤٥) المعرفة ، ب ص ٩٠ .

(٤٦) المصدر السابق ١٠٣ - ١٠٤ .

(٤٧) تطالعنا الفكرة نفسها على امتداد دراساته التطبيقية جميعا ، مشكلة في صور متعددة منها ، خاصة : الثابت والمتحول ؛ في شرح قصيدة أبي تمام في مدح المتصم (جدلية الخفاء والتجلى ، ص ٢٣١ - ٢٤٢ - ٢٤٣ - ٢٤٤) وكذلك في شرح قصيدة للبيات (الأقلام ، عدد ١١ ، آب ١٩٨٠ ص ٢٩ - ٣٠ - ٣٧ - ٣٩) ، دألف ليله وليلتان ، (الموقف الأدبي ، العدد ١١٥ ، تشرين الثاني ١٩٨٠ ص ٥٧ - ٥٨) . وتطالعنا على امتداد دراساته صورة قريبة من الصور السابقة ، تقوم على جمع الشيء ونقيضه ، جاهلا على سبيل المثال أبا تمام سابقا للسرياليين الذين ركزوا على مبدأ موسوم عندهم بالشيء في الآخر L'un dans l'autre . وأبو ذؤيب هنا يناقض نفسه ؛ إذ سبق أن استخلص المظهر نفسه في الشعر الجاهل . ولا أدل على ذلك - إضافة إلى ما كنا نعرضنا له - من الفقرة التالية الواردة في معرض تعليقه على مجرد كلمة « مصرع » في معلقة لبيد : « هل يمكننا تلقى العين المحفوظة بالشجر دون أن تكون مزودة بأصداه مصرع / أصداه لثوت ؟ في هذا الحضور الدائم للحياة في الموت والموت في الحياة ؛ في هذا

الأسطورة أبدا أكثر من وحدة المجاهدة اسقاطية » ، في حين أننا نعتقد بأن هذا كبيرا من القصائد يمتلك وحدة خفية تبقى لتترك عبر عمليات تحليل تختلف درجات حملها . (معرفة أ ، ص ٣١) .

(١٢) وفي الصورة الشعرية . (مواقف ، عدد ٢٧ ربيع ١٩٧٤ ، ص ١٧ - ٥٦) . ويركز في فصل آخر عنوانه « في بنية المضمون الشعري : هاجس الانقسام » (الثقافة الجديدة ، عدد ١٩ - ١٩٨٣ ، ص ٦٠ - ٧٦) على مفهوم أصبح مألوف منذ استغله السرياليون إلى حدوده القصوى ، ولغواه أن الصورة تقوم على التآلف بين الشيء ونقيضه ، وأن وظيفته تكمن في رآب الصدح ، ورتق ما انفصم من الذات . وفي مقال آخر عنوانه « بحث في الشعرية » (مواقف عدد ٤٦ ، ربيع ١٩٨٣ ، ص ٥٨ - ١١٣) يرد بوجه عام الأفكار نفسها ، مع مزيد من الإلحاح على الجانب الوجودي . ويتلخص ذلك في قوله : « أنا أؤمن بأن الشعرية هي جوهرها نبع في المعاناة وروقي للعالم ، واختراق قشرته إلى لباب التناقضات الحادة ، التي تنسج نفسها في لحمته وسداه ، والتي تفتح الوجود الإنساني طبيعته الضمنية العميقة : مأساة الولادة ورجعة الموت » .

(١٣) وجدلية الخفاء والتجلى ؛ « دراسة بنيوية في الشعر » . بيروت ، دار العلم للملايين ، ١٩٧٩ ، ص ١٠٠ .

(١٤) انظر على سبيل المثال ص ١٢٦ من المصدر السابق .

(١٥) أما ما يستهدفه أبو ذؤيب فهو معاينة أن النسق ينبع من نماذج ظواهر معينة في جسد النص ، تتكرر عددا من المرات ، ثم تتحلل وتختفي . (المصدر السابق) (ص ١٠٩) .

(١٦) بقرر استنادا إلى قراءة شملت - فيما يذكر - القصائد المعنية أن هذه القصائد يفرقها تياران يشكلان ما يسميه « ثنائية ضدية » من التجارب الجبلية . التيار الأول يسميه بـ « تيار البعد الواحد » ويعده بقوله : « هو تيار يندفق من الذات في مساه لا يتغير ، جسدا انفجورا انفعاليا لا زمانيا وخارجا عن السيطرة » أما التيار فهو تيار متعدد الأبعاد ، أو هو - بالأحرى - نقطة التقاء ومصب الروايات المتعددة لتيارات تتواشج . ويكتمل التطور النهائي لهذا النمط في سياق زمني يحقق عملية خلق للفعاليات للتماسكة ، وتحقيق التوازن بين الأضداد . ويسوق أمثلة مجسدة لكلا التيارين ، فيدرج الهجاء وشعر الحب وبعض قصائد الخمر والزنا والوصف في الأول ، فيما تتضمن معلقة لبيد ومعلقة امرئ القيس في التيار الثاني . ثم يسترسل في تصنيفه فيجعل التيار الأول منقسما إلى قسمين ، يسمى الأول منها « بنية وحدة الشريحة » ، والثاني « بنية متعددة الشرائح » (المعرفة أ ، ص ٣٢) ، يميز البنية الأولى بغياب الزمن منها ، والثانية بتعدد أبعادها ، إذ يتواشج فيها الاحتراف بالحياة ، ويتمتع مع إحساس مأسوي بحتمة الموت والعلامة اللامائية للحياة نفسها .

(١٧) من ذلك تجديد العلاقات من حيث إنها وتشكل بنية واحدة تحتاج إلى تحليل ووصف باعتبارها كيانا واحدا وكلا متوازنا (شرح معلقة امرئ القيس ، فصول ١٩٨٤ ص ٩٣) .

(١٨) وثلاث مسائل في الإنسانية .

Jakobson.. "Huit questions de poétique", ed. Seuil 1977, p.163-188.

(١٩) من ذلك تقسيمه لمعلقة لبيد بقوله : « تستهل القصيدة بوصف الديار الدارسة في منى ، ثم تنسج صورة للنساء الراحلات . بعد ذلك يشير الشاعر إلى توتر العلاقة بين وبين محبوبته ، ويقول إنه سيصرم علاقته بها ويرحل على ناقته . وتؤدي هذه الانطلاقة إلى تطوير وصف الناقة ، إلا أن الوصف ليس فوتوغرافيا ... » (معرفة أ ، ص ٣٧) .

(٢٠) المصدر السابق ص ٣٨ .

(٢١) نكتفي بالإحالة على مثال تقسيمه جزءا من معلقة امرئ القيس (فصول ، مارس ١٩٨٤ ، ص ١١٤) .

(٢٢) من مظاهر التمسك في التقسيم عنده جملة قصيدة ابن نواس ، اللباب ، منقسمة شطرين وفق ثنائية باعثة الحضور هي ثنائية الأطلال والحلمة . وما يثير العجب أنه يولي الوحدة الأولى - التي لا تطالعنا إلا في شطر واحد

- (٦٥) M. Riffaterre: "Essais de stylistique structurale", Flammarion, 307-365.
- (٦٦) Delcroix: "les chats; une confrontation de methodes", Maruor PVF 1980.
- (٦٧) والبي الذهنية ، ص ٣٤٧-٣٥٣ . يمكن أن تضم إلى هؤلاء أساء دارسين آخرين اهتموا بالقصيدة نفسها ، منهم
- Peters, Pellegrin, M Goose, Adam: Poétique, no. 9-12-37.
- (٦٨) وفي المحتويات التحتانية للمعلقات . الموقف الأدبي ، العدد ٦٣ تموز ١٩٧٦ ص ٥-٣٤ ، وه تحليل معلقة امرئ القيس ، (المعرفة ، عدد ١٦٣ و ١٦٤) .
- (٦٩) ووحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية ، الموصل ١٩٧٤ .
- (٧٠) والتحليل الدراسي للأطلال ، فصول ، مارس ١٩٨٤ ص ١٦٥-١٧٧ . وقبل هؤلاء دراسة العقاد ، ابن الرومي حياته من شعره - بيروت ، دار الكتاب العربي ١٩٦٨ ، ودراسة محمد النويبي ، نفسية أبي نواس ، طبعة القاهرة ، مكتبة الحانجي ١٩٧٠ .
- (٧١) دار التنوير للطباعة والنشر ١٩٨٥ ص ١٧٥-٣٤٤ .
- (٧٢) جدلية الخفاء ... ص ١٦ .
- (٧٣) منها دراسة ملغر ، والبراهين الألسنية .
- J.C Milner: "Arguments linguistiques", Name 1973.
- (٧٤) والموازاة والانحرافات في الشعر .
- N. Ruwet: "Parallélisme et deviations en poésie", in "Langue discours, sociétés", Seuil 1975 p. 307-331.
- "Essais critiques", Seuil 1974 p. 257 .
- (٧٥) محاولات نقدية .

- المزج الرائع للتفويض ، يكتسب التعبير ذروة الكثافة . (معرفة ب ص ٧٤) .
- (٤٨) جدلية الخفاء والتجمل ، ص ٢٥٢ .
- (٤٩) شرح معلقة امرئ القيس - فصول ، مارس ١٩٨٤ ص ١٠٠ .
- (٥٠) المصدر السابق ، ص ١٠٤ .
- (٥١) المعرفة أ- ص ٤٣ ، وكذلك شرح امرئ القيس ، ص ١٠٥ .
- (٥٢) وهو عنوان لرواية لفوكنر Foulkner في متهمي التعقيد المبر عن القلق الوجودي .
- (٥٣) شرح معلقة امرئ القيس ص ١٠٥ .
- (٥٤) كمال عبد اللطيف ، اشكاليات المتهاج ، توفال ١٩٨٧ ص ٥٩ .
- (٥٥) شرح معلقة امرئ القيس ص ١٠٧ .
- (٥٦) نفسه ١١٠ .
- (٥٧) نفسه ص ١٠٩ .
- (٥٨) جدلية الخفاء ص ٢٢٣ .
- (٥٩) والبي الذهنية والحلق الثقافي .
- "Structures mentales et création culturelle", ed. Anthropos, p.12 et suit.
- (٦٠) النقد والحقيقة ، ص ٧٢ .
- Ch. Moron: "L'inconscient dans l'oeuvre et la vie de J. Racine", ed. Ophrys 1957.
- "Le dieu caché", Gallimard 1955.
- "Sur Racine" Seuil Coll. Pierres vives 1963.
- R. Picard: "Nouvelle critique ou nouvelle imposture", Paris, coll. "libertés" 1965.

مفكر

البنوية التكوينية

في الدراسات الأدبية

في المغرب

محمد خرماتش

يمكن القول بأن الدراسات الأدبية في المغرب تمر بمرحلة تجريبية ساعنة ، وأن الثقافة النقدية تلعب دوراً حاسماً فيها . وقد تطلع المغاربة إلى منهج يجمع بين تفويض المضامين الاجتماعية التي تُلزمهم الظرفية التاريخية بحفظها وتقديرها ، واحترام الخصوصية الأدبية التي لا يرضى الفكر النقدي عن إخفاؤها ، ولا يرتاح إلا بالخوض فيها ومحاولة تبين طبيعتها ومقوماتها . وقد عجل إليهم أهم وجدوا ضالتهم في « البنية التكوينية » كما طورها « ل. جولدمان » ، فحاولوا استيعاب أهم مقولاتها ، وحاولوا كذلك توظيفها في بعض أبحاثهم التي ليست بالكثيرة الغزيرة ، لكن أكثرها ذو طابع أكاديمي يستحق كل اهتمام .

الإنتاج النقدي عند مندور في حركة التفاعلات الاجتماعية والثقافية بمصر ، قد استطاع أن يدرك نوعية ذلك الإنتاج ويحدد مكانته في إشكالية النقد الأدبي العربي الحديث . إنه حريص على تسجيل الترابط الوثيق بين الفكر النقدي المندوري ورؤية بعض الجاهات أو التيارات التي أطرقه ، ولكن ليس على أساس « مماثل » البنيات كما في نظر جولدمان ، بل على أساس وجود ما يسميه « اللاوعي الثقافي L'inconscient culturel » وهو مصطلح يريد أن يعطيه به البنية التكوينية ، وقد أخذ عن الباحث الفرنسي « بيير بورديو » الذي يفهمه بأنه حصيلة منظومات التفكير التي تؤثر على الكاتب وتحدد أدوات التصور والتحليل والتعبير لديه . وقد يستمد منه في مشروعه الإبداعي شيئاً كثيراً ، وما يفسر لنا مصدر ذلك التأثير هو التحليل الدقيق للحقل الثقافي في مظاهره المشتركة ، وفي عناصره الخاصة بكل منتج^(١) . ومع ذلك فهو يستعين في توضيح اللاوعي الثقافي عند مندور بمفهوم « رؤية العالم » الجولدماني ، حيث يؤكد أن ثقافته قد اتجهت بعد عودته من فرنسا إلى « التبلور عبر رؤية للعالم ، مرتبطة بالبنيات المبنية » . وقد أشار براءة - وفي ذهنه مفهوم التفسير عند جولدمان - إلى أن « بورديو » حينما أراد دراسة الحقل الثقافي بفرنسا في القرن التاسع عشر ، قد عمد إلى تحليل وضعية

لقد أعد محمد براءة مثلاً رسالة جامعية حول « محمد مندور وتنظير النقد العربي » ، وصرح في بنائها أنه يعتمد المنهج البنوي التكويني ، لأن ميزته « تتمثل - فضلاً عن مرونته المفهومية - في الأهمية القصوى التي يعطيها للتاريخ بمفهومه الواسع والمعمد^(٢) » . وقد رأى أنه مدفوع إلى ذلك الاختيار لأن معظم الدراسات السابقة مطبوع بنوع من التقديس للمجتمع العربي وثقافته ، ولذلك فإن الصادر عن منهج تاريخي جدلي ، مرتبط بالقوى الاجتماعية وصراعاتها وانعكاساتها الأدبية والفنية ، من شأنه أن يسهم في تخليص دراساتها من حالات التقديس والتبرير القائم على أحكام مسبقة^(٣) . إنه يحنى بهذا المنهج إذن ليحقق حداً من الموضوعية أو « الوضعية » في دراسته ، وليجد في إجراءاته التاريخية والاجتماعية فرصة لتعميق الوعي بمشكلات متميزة في ثقافتنا . ولذلك فهو لا يقصد إلى الاهتمام بذاتية « مندور » أو بنفسه ، وإنما يريد - على غرار جولدمان - أن « يفهم » كتابته وأن « يفسرها » في إطار التحولات الثقافية والسياسية ، وفي نطاق مؤسستها وإياه « داخل الحقل الأدبي » المرتبط بدوره بحقل السلطة ، باعتباره خاضعاً لتكوينات اجتماعية طبقية ، تلعب الدور الأساسي في تحديد الاتجاهات والاختيارات^(٤) . ويعتقد براءة أنه بإدماج مسيرة

ويستعمل مفهوماً تبسيطياً للتطورية والسياق التاريخي ؛ ويدل أن يصبح النقد الإيديولوجي « أداة لفرز وتقويم الإيديولوجيات المتجاذبة » ، أصبح عنده « وسيلة لبث شعارات عهد جديد ، وللدفاع عن الأدب الواقعي المتفائل ، الملائم لمرحلة البناء الاشتراكي »^(١٢) . وبهذه الرؤية يعالج مندور جميع مجالات الثقافة والأدب والمشكلات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية . ولذلك يتحدث براءة - ومن بين ما في ذهنه من مفاهيم البنيوية التكوينية ، مفهوم البنيات الذهنية والإنتاج الثقافي - عن وجود تكامل بين البنيات الاجتماعية في مصر كما أوضحها ، والتكوين الثقافي والإيديولوجي لمندور بعد عودته من أوروبا^(١٣) . ويصل في نهاية المطاف إلى الجهود النظرية لمحمد مندور فبريطانيا أيضاً برؤيته إلى العالم ، حيث تلتقي ممارساته النقدية بتوجهاته الإيديولوجية ، فتجاوز عنده المفاهيم الأدبية والإيديولوجية ، ولكن في انفتاحية واسعة ، تجعل النقد الأدبي من بين المكونات لرؤية إبراهيمية تضطلع بمهمة « الماكس / المبدع » لوعي طليعة وطنية قومية ، وتسهم في « تجسيد » التفكير الإيديولوجي السائد خلال حقبة تاريخية معينة .

ويمكن القول بأن براءة قد وفق في استخلاص كثير من البنيات والآليات التي أطرت مسار الإنتاج الفكري والنقدي عند مندور . فهو من وجهة نظر بنيوية تكوينية قد أنجز عملية « تفسير » رائعة ، ولكنه لم يعاود ولم ينطلق أساساً من عملية « الفهم » التي هي مرحلة إجرائية أساسية في المنهج ، أي من التحليل الداخلي للإنتاج ، واستخلاص بنياته الدالة منه وحده أولاً . وعليه تجوز الملاحظة بأن براءة قد حاول تطعيم البنيوية التكوينية بمفاهيم إيديولوجية وسوسولوجية ، مثل الأدلجة والثقافة والوعي الطبقي والثقافة المعنوية وغيرها ، كما تجدر الإشارة إلى ريادته في تطبيق هذا المنهج ، وفي تمهيد الطريق للمحاولات التي تلت في ذلك .

ولعل فهمه لمقولات البنيوية التكوينية يزداد جلاءً من خلال بعض كتاباته عن الفن الروائي ، حيث يأخذ الحديث عن المنهج قسطاً كبيراً من اهتمامه ، وحيث يعلن عن اقتناعه بفعالية المنهج البنيوي التكويني ، وعن فهمه وتصوره لمنظومة هذا المنهج ؛ إذ إنه يتيح - في نظره - الربط بين الإبداع الأدبي والظرفية التاريخية والاجتماعية ، ويجنب الدراسة إطلاقية الأحكام واعتناء المضمون وحده ، كما يفرض الاهتمام بعالم الأدب التخيل الذي يحاول من خلاله المبدعون إيجاد نسق مؤتلف للوعي الجمعي كائناً ومكاناً . وهو أيضاً يربط بنية الأدب (القصة مثلاً) ببنية المجتمع التي تفعل فيها عوامل الاقتصاد وعلاقات الإنتاج ، ويستكنه عناصر البناء الفني (شكلاً ومضموناً) في تعاملها مع عناصر التركيب المجتمعي^(١٤) .

إن المفاهيم التي يمكن استخلاصها من هذا المنظور ومن مجمل دراساته السابقة عموماً تنصب بالأساس على النص الأدبي والروائي منه خاصة ، في تبنيته المشتغل وفي تمثله لرؤية العالم ، وفي تناظر بنياته المكونة مع البنيات الاجتماعية المشككة . وما أننا في مجال

المثقفين والفنانين داخل بنية الطبقة الحاكمة ، وتحليل بنيات العلائق الموضوعية للوضعيات التي توجد فيها الفئات المتناقضة على المشروع الثقافية أو الفنية داخل الحقل الثقافي ، وإلى بناء الوصف الخارجي للطبقات بوصفه منظومة للإمكانات الاجتماعية المتاحة ، التي تشكل المبدأ المؤد والمؤحد لمجموع الممارسات والإيديولوجيات^(١٥) . وتلك هي المراحل التي اتبعها هو في محاولة رسم ملامح الحقل الأدبي في مصر من ١٩٣٦ إلى ١٩٥٢ ، حيث عمل على ربط تلك الملامح بحقل السلطة ، وبالمظاهر الطبقة الحارضية ، وعلى إدماج مندور المثقف في بنية أوسع وأشمل . وقد استعمل مفهوم « الوعي الممكن » كما قال به لوكاتش ، ليلاحظ التطلعات الشعبية المجاوزة للأحزاب ، عملة « الوعي الكائن » في الثلاثينيات ، ويبيّن أن العلائق الموضوعية بين المثقفين تمثلت في الجدل الذي كان بين البنيات المتعددة لمختلف الفئات والمتأخر ، وأن مندور كان في ذلك النسيج الاجتماعي نموذج « المثقف المعنوي »^(١٦) الذي اضطلع بمهمة تحقيق « تجانس » الوعي الطبقي^(١٧) . إن الكتابات الاجتماعية والسياسية لمندور - يقول براءة - ومواقفه خلال الفترة الفاصلة بين ١٩٤٤ و ١٩٥٢ ، تعكس « الوعي الممكن » لحركة وطنية سياسية مرتكزة على تحالف واسع بين شرائح من الطبقات^(١٨) . هذا الوعي الذي ظل دائماً يتبلور من خلال السؤال الكبير : « كيف تستقر الأمور في مصر ؟ »^(١٩) . وقد كان الرهان التاريخي يتمثل في إيجاد جواب له ، ومن ثم في تمييز الوعي الممكن ، الذي يسمح للحركة الوطنية - الاجتماعية بإرساء دعائم تفكير متحرر ، وإذئذ يتمهيد السبيل أمام المرحلة « القومية » Nationalitaire - على حد تعبير مكسيم رودانسون .

ولها يتعلق بالكتابات النقدية فإن براءة يأخذ على مندور فصله بين ما هو سياسي وما هو ثقافي ؛ ولذلك تنعدم عنده الأبعاد التركيبية ، ولا يتقدم كثيراً في إعادة صياغة الإشكالية الثقافية / النقدية ؛ وهي ملاحظة انتكاسية من حيث الإجراء المنهجي التكويني ، الذي لا يعترف إلا بـ « التآكل » في البنيات مهما تعددت صياغاتها وأشكال التعبير عنها . وبرادة نفسه قد ختم فصله بسؤال مهم يقول فيه : « هل العلائق المعنوية مع المجتمع ، ومع الحقل الثقافي ، تتوقف على إرادته وحدها ؟ »^(٢٠) . أما عن « النقد الإيديولوجي » فإن براءة يربطه كذلك بما يسميه « السياق إلى الأدلجة » في مصر الخمسينيات والستينيات ، ويلاحظ ضعف التصور الإيديولوجي عند مندور ؛ وهو لذلك يحكم بأن الخلاصة التي انتهى إليها في « النقد المنهجي » تستجيب لميل شخصي أكثر مما هي حصيلة فحص متأن للمعطيات الثقافية والتاريخية التي شرطت تطور النقد العربي القديم^(٢١) . ومع ذلك يجتهد براءة في استخلاص « رؤية » مندور ومحاولة تحديد عناصرها ومفاهيمها ، فيكتشف مسلمتين في تفكيره ، تقوم أولاهما على الاقتناع بإمكانية التطور برغم الضعف الذي يطبع الماضي والحاضر ؛ وتقوم الثانية على المائلة واحتذاء النماذج المتقدمة ، ولاسيما في مجال العلوم والتقنيات . وهذا ما جعله يقول بالتجديد الأدبي المتدرج ،

وفي مقدمة الدراسة التي أعدها «سميد علوش» أيضا عن «الرواية والإيديولوجيا في المغرب العربي» يصرح هو كذلك بأنه قد وقع اختياره على البنية التكوينية منهجا يلعب لوكاتش وجولدلمان دورا مهما فيه، ويرى أنه يسمح «بالقيام بنوع من المقابلة الموجودة بين البنيات الفوقية والبنيات السفلية» بين اللحظة التاريخية واللحظة الروائية، وأخيرا بين بنية الحديث الروائي والإيديولوجيات السائدة»^(١٩). وإذا فهاك - برغم التهرب أو الشك الذي تشيحه عبارة «بنوع من» - اعتراف بوجود «مقابلة» أو «تناظر» بين بنيات الإنتاج وبنيات المجتمع، أو بين الخطاب الروائي والخطاب الإيديولوجي، وهي خطوة على كل حال في الاقتراب من مفهوم «التناظر» أو «التماثل» في البنية التكوينية، التي لا تعترف بالتقابل بين البنيات، بل بالتماثل الذي يتيح الاندماج وتبادل التوضيح والتفسير بين البنى، لأن «الحقيقة» الجزئية في التفكير الجدلي لا تأخذ دلالتها الصحيحة إلا بمكانها في المجموع، كما أن المجموع لا يمكنه أن يعرف إلا بالتقدم في معرفة الحقائق الجزئية»^(٢٠).

وأهم مصطلحات البنية التكوينية التي يتعامل معها علوش هي «الوعي الواقع»، و«الوعي الخاطئ»، و«الوعي الممكن»، ورغم أنه لا يقدم تعريفات لهذه المصطلحات، ولا يحدد مفاهيمها، ولكنه يتحدث عن الوعي الواقع بوصفه الصورة التي تكونت في أذهان المغاربة (المغرب العربي) عن المستعمر الفرنسي، وتسليمهم ببعض المماريات في ظله، ومحاولة تبريرها، أو ربما التألف معها. وهو وعي يفسره - في نظره - المد الإمبريالي، وانتشار بعض النظريات الاستعمارية التوسعية، الشيء الذي أدى إلى انهيار المحكومين بهذه القوى العظيمة وتشويههم. و«هي» - كما يقول - «بذاجة الإنسان المنسلخ عن منطق الأشياء والمغامرة»^(٢١). ويقوم هذا الوعي - في نظر علوش - على الإحساس بالمعجز وبنوع من مركب النقص تجاه قوة الاستعمار وحيله، وظهوره بمظهر المتقدم حامل مشعل الرقي، ورغم أنه لا يغير حياة المواطن إلا ليشغله أو ليشله ما عنده. وتتمثل الرواية المغاربة لهذا الوعي هو في الحقيقة توظيف لوعي الكاتب الذي يريد أن يكون وسيطا بين المجموع التي عانت من ريلات الاستعمار، والطبقة التي سادت مع إيديولوجيتها بعد الاستعمار^(٢٢). وهذا التقدير فيه خلط بين مفاهيم الوعي كما حددها جولدلمان، لأن الوعي الذي لا يتطابق مع الوقائع الفعلية هو أدخل بالأحرى في الوعي المزيف أو الخاطئ منه في الوعي القائم.

ولعل هذا الإشكال ناتج - عند علوش - من عدم أخذه بالتمييز الذي تقول به البنية التكوينية بين الخطاب الروائي والخطاب التاريخي. ونتيجة لذلك فإنه يعد الرواية المغاربة قاصرة عن التاريخ، و«بالتالي عن الوعي الواقع الذي يكون الميدان الحسب الذي اختارته هذه الكتابات الراحة تحت مفاعل حرارية خاصة»^(٢٣)، والتي لم تستطع - في نظره - أن تحقق النتائج المطلوبة من توظيف الوعي الواقع بما هو مستوى من الوعي الفنى.

التصور المنهجي فقط، فإننا نشير إلى بعض توظيفه لتلك المفاهيم، حيث ينطلق من حساب النص الروائي بناء مستقلا يبنى التعامل معه في داخله أولا، ثم في التعامل مع البنيات الاجتماعية بعد ذلك، فيعمد إلى تحليل عناصره التشكيلية (السرد - الشخصيات - الفضاء... إلخ)، وإلى استخلاص مضمونها الاجتماعي ودلالاتها الوظيفية، وبذلك تكون الرواية عنده بنية دالة في مجموعها، وذات كيان له طابع النوعي المتميز^(٢٤).

ودلالة ذلك الكيان تتأتى من درجة تمثله لرؤية العالم، أي لمجموع التطلعات والأحاسيس والأفكار التي تؤلف بين أعضاء المجموعة أو الطبقة، وتعملها في تعارض مع الفئات الأخرى (تعريف جولدلمان نفسه). هل أن برادة يعبر - وهو يبنى هذا المفهوم - عن اقتناعه منهجيا «بفعالية المواجهة بين الإطار العام للبنية التكوينية والمصطلحات الإجرائية المستخلصة من دراسات شاعرية الخطاب الروائي»^(٢٥)، وخاصة كما هي منجزة عند «ميخائيل باختين»، فتكون «رؤية العالم» آنذاك مرتبطة «بالشكل الذي يناسب المضمون»، ومتأسسة داخل بنية مركبة، تتوفر على شخصيات وأفعال وعلاقات ولغات، وتعتبر - على مستوى التخيل - عن إشكالية «البنى السوسولوجية» وما تفرزه من وهي يطور هذه الرؤية ويبرزها^(٢٦)، ولذلك فالوعي الكائن الذي هو نتيجة انحرافات مختلفة في الواقع التجريبي، والوعي الممكن الذي تحول تلك الانحرافات دون تحقيقه، والذي يقترب من مطابقة الوقائع الصحيحة، مصطلحان مهيان في إجراءات البنية التكوينية كما يريدها، وفي طبيعتهما وطبيعة العلاقة بينهما تكمن طبيعة «الرؤية إلى العالم»، بمعنى أنها قد تجاوز صوت الكاتب أو «رؤيته»، التي تشكل جزءا من الوعي الجهاى وتبلوره، كما يقول جولدلمان، إلى نوع من تعدد الأصوات الإيديولوجية داخل الرؤية، كما هو الشأن عند ميخائيل باختين.

وفيما يتعلق بمفهوم البنية التكوينية، أو تناظر البنيات في عالم الرواية، وفي الوقائع التجريبية كما يرى جولدلمان، فإن برادة يحد أحيانا من تكوينية جولدلمان، ويعبره من الانعكاسية، حينما يرى في «الرواية» عالما حاكسا للقيم والعلاقات القائمة في مجتمع الكاتب، ولكنه يحاول تمثله حينما يشير إلى التحليلات التي تربط البنية القصصية بالبنيات المجتمعية، التي تحاول استكناه العناصر الأساسية المكونة لعلاقات الشكل بالمضمون وبالتركيب الفنى والتركيب المجتمعي^(٢٨). ولذلك بظل هذا المفهوم فاترا في كتاباته وفي دراساته، ولا يرفى إلى حركة البنيات الضامة والمضمومة كما تبحث عنها البنية التكوينية في جدلية الفهم والتفسير.

وهكذا، وبما أن برادة ينزع إلى كسر الحدود بين المناهج المعاصرة، ويستفيد مثلا من إنجازات البنية الشكلية، ومن شعرية الخطاب الروائي، فإن مفاهيم البنية التكوينية - وهي المنطلق الأساس - تنسم عنده بنوع من الاضطراب أو التلوين الذي قد يحدث خلخلة في نسقها العام، ويجعل من الصعب تطبيقها تطبيقا تاما ومشمرا.

المتريص . ولكنه لا يرقى إلى مفهوم « رؤية العالم » ، لأنه ينظم في إطار « تنافس حر ، بحث الأفراد حل التناشط لمواجهة وضعية جديدة » ، حيث « يصبح الإخلاص فردياً ، والبحث فردياً ، وحتى الأمل فهو فردى »^(٢٩) ، وليس في إطار تكامل بنائي جامع ومتكالف .

وهذه الأنواع أو المستويات من الوعى منفصل بعضها عن بعض في منظور علوش ، وغارقة في وهم التخيل (الإبداعى) الذى يظن أنه أولى بالدعم الحقيقى لسلطة التاريخ والإيديولوجيا الصحيحة . وهكذا يكون سعيد علوش أكثر تعاملًا مع البنيوية التكوينية ، أو بالأحرى مع الاجتهادية الجدلية في بعض أطروحاتها « اللوكاتشية » ، وفي جوانب محدودة من إشكالية العلاقة بين الرواية والتاريخ ، ومن إشكالية الرواية بما هي إيديولوجيا أو بما هي حاملة لنوع من الوعى تحمده البنيوية التكوينية أصلاً في نطاق مفهوم رؤية العالم ، المتبلورة ضمن جدلية العملية التاريخية والاجتهادية . وإذا كان علوش يلاحظ أن البنيوية التكوينية في النقد المغاربي آنذاك « لا تمارس بالفعل حل الأعمال الروائية إلا على مستوى تجريبي أو بطريقة اقتباسية وانتقائية »^(٣٠) ، فإنها ملاحظة تصدق عليه أولاً ، لأنه بالإضافة إلى اقتصاره على بعض مصطلحات هذا المنهج ، يتعامل معها بغير المفهوم الذى وضعت له ، ويوجهها صفًا في اتجاه نيته التى عبر عنها بدءاً في « المقابلة » فقط ، والمقابلة بين ما يسميه البنية الغوية، ولعله يقصد الرواية والبنية السفلية ، وقد يقصد بها المجتمع . وهو يعترف بهذا القصور المنهجى حينما يؤكد أن عمله « تركيبي وتكويني في منطلقه » وهو يهدف بهذا إلى رسم حدود وهي روائى بالمغرب العربى ، أكثر مما يحلل عناصره التى تتطلب عملاً جامعاً ، ورؤية عضوية ، بعيداً عن الأحكام القسرية^(٣١) . وأهم وأول ما تعتمد البنيوية التكوينية هو تحليل العناصر ، والدراسة العضوية للبنىات التكوينية المتكافئة في الأعمال الإبداعية ، سيما وهي مصدر عن المادة الجدلية بما هي خلفية نظرية يبنى أن يقتنع بها أولاً من يريد استخدام هذا المنهج . ونشير أيضاً إلى ندرة الإحالات ، في ثنايا دراسة علوش ، على المؤلفات المرجعية الأساسية في البنيوية التكوينية ، ولا سيما مؤلفات جولدمان ، ومن ثم إلى قلة النصوص والاستشهادات أو انعدامها ، التى تحدد المفاهيم وتؤطر « الوعى » النقدي / المنهجى لدى الدارس نفسه . ومن ثم يمكن أن نخلص إلى القول بأن التصور المنهجى في الدراسة لم يكن وفيّاً للاختيار المعلن عنه في البداية ، ولم يكن في مستوى مقتضياته الإدراكية والإجرائية أيضاً .

وقد هيا محمد بنيس دراسة عن « ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب » ، نص في العنوان على أنها « مقارنة بنيوية تكوينية » ، وأشار في المقدمة إلى أن اختياره لهذا المنهج كان بدافع الرغبة في قراءة النصوص الشعرية قراءة داخلية وعلمية ، وقراءة اجتهادية تاريخية ، على أساس أن للنص الأدبى وظيفة اجتماعية بالإضافة إلى وظيفته الجمالية .

وينتحدث علوش في مجال تحديد الوعى الواقع في هذه الرواية عن توظيفها لفكر السلفية بما هي حركة إصلاح ، ولكنه لا يطرح ذلك بوصفه مكوناً من مكونات هذا الوعى ، أو بوصفه تفسيراً لرؤية العالم التى تتضمنها ؛ ولو فعل لكان مجزأً حل أن يدقق ويحترم مفهوم الوعى الكائن والممكن كما يحددهما جولدمان ، لكنه يقتصر على ملاحظة نوع من التآلف في الرواية بين الإشكالية الروحية والوعى الواقع كما يفهمه هو في خط بحثه عن الإيديولوجيا التى تناسس عليها تلك الرواية ، والتى تجعل الروائى في ظنه « يحبس نفسه بالماضى متوهمًا بذلك تحقيق موضوعية وهي وطنى »^(٣٢) .

أما الوعى الخاطيء ، أو الوعى الفاسد ، يفهمه علوش على أنه التناقض الحاصل بين استنطاق التاريخ بقصد تغليب الذان حل الموضوعى ، والحقيقة التاريخية التى تريد أن تعلن عن نفسها في صيغة روائية ملتزمة بالموضوعى وبالفقى . وأحد مجالات هذا الوعى في تفسيره هو « الرؤية » التى ترتبط بالاختيار الإيديولوجى ، فتجعل من الصعب الاعتراف بأصلي الروائى الذى يتخذ من التاريخ موضوعاً له . وهي رؤية مباشرة وفردية ، كالتى يحاول استخلاصها من « شهادة » أحد الروائيين الذين درسهم^(٣٣) . وليس لهذه الشهادة كبير صلة بمفهوم « رؤية العالم » الجولدماني ، ولكنه يوظفها لتسطير الوعى الفاسد الذى لا تتألف قيمه ، ولا ينتج إلا أحداثاً معزولة عن منطق التاريخ ، وتائية في تبرير الجزئيات التسجيلية عن طريق المقابلة السيئة بين ماضى مفع وحااضر مدقع . وفي بناء هذا النوع من الوعى تشتتت جمالية الرواية المغاربية داخل إيديولوجيا يلعب فيها السياسى والنخبوى دور المكثف والحاجز المعتم في الرؤية وفى الوعى التاريخى المتشظى مع المد السياسى أكثر من المد الثقافى .

ويرى علوش أن الوعى الممكن ينطلق في رواية المغرب العربى من وهي موضوعى ، ومن جمالية منطقية في البناء الروائى ، ودون أن تكون هناك قطعية إيديولوجية بين الماضى الصحيح والحااضر التزيه^(٣٤) . وهو فهم قد يكون صائباً بمقياس الإيديولوجيا وفلسفة التاريخ ، ولكنه يباعد إمكانية التعديل في الواقع المفروض بقصد تحقيق المصالحة التى تتوخاها المجموعة الاجتماعية ، كما هي في التحديد الجولدماني لهذا المفهوم . وعند علوش أيضاً أن الوعى الممكن بنية نفاؤية ، تستدعى مواجهة ساخرة لإشكالية الواقع مع معطيات التاريخ^(٣٥) ، ولذلك يصبح الخطاب الروائى الذى يمثلته تبشيراً بالولادة التى ستعدل الكفة في العلاقات الاجتماعية ، كما في رواية « الزلزال » للكاتبة الجزائرى الطاهر وطار ، التى يؤكد فيها الحديث السخرى حل عقلية منافقة ، توهم بإيديولوجيا صحيحة ، ولكنه ينم عن تناقضات كامنة قد تضجر بين حين وآخر ، وفيها يصدق مفهوم الوعى الممكن الذى يمارسه ذلك الخطاب^(٣٦) . ومن جهة أخرى يطرح علوش مجال الوعى الممكن رديفاً خلفياً لمجال الوعى الشقى الذى يفضح مأساوية القيم المعطلة في المجتمع المغاربي ، الذى سدت في وجهه أبواب التاريخ ، فيقوم البحث عن الحقيقى في المأساوى شهادة إثبات حل ذلك الوعى الممكن

تكونها ، وفي المرحلة الثانية بنوياً تكوينياً أو اجتهادياً جديلاً ، يتم بطبيعة النص الاجتهادية ، ويبحث عن دلالتها الوظيفية . ولعل المنظور الاجتهادي التقليدي غالب عنده على الفهم البنوي التكويني لأصل تكون النص الإبداعي ، ولذلك يؤكد « أن النص ممارسة إبداعية للغة تمت وفق قوانين خاصة ، أدبياً واجتهادياً وتاريخياً » ، وإن كان لا يفصل القول في هذه القوانين^(٣٥) . وقد دفعه هذا التفريق المنهجي إلى نوع من الفصل بين الجدلية العامة ، التي تقوم النص من الخارج ، والجدلية الخاصة ، التي تقوم قوانينه الداخلية ، ونحس عالم الكتابة ، متناسياً في ذلك نظرية جولدمان في أن كل تبين داخل هو سريرة في التشكل نحو درجة عالية من التجانس والتآلف في بلورة رؤيته للعالم تتمثل وهي المجموعة الاجتهادية التي هي الذات الفاعلة جديلاً ، والمبدع الحقيقي في نهاية المطاف . ولعل بنيس قد أراد بحرصه على خصوصية النص الأدبي - وهو سيتعامل مع ظاهرة الشعر - ألا يكون مقصراً في استيعاب الجوانب الفنية التي ربما ارتأى أن « استيعاباً جولدمان الجدلية » لا تشفى غليله في مجالها .

ومن جهة أخرى فإن بنيس يحاول أن يوظف مفهوم « البنية الدالة » الأساسي عند جولدمان ، لأنه جمع مجموعة نصوص شعرية لمجموعة شعراء ، وعدداً « متنا واحداً » ، يعتقد أنه يتضمن بنية دالة يمكن أن تفسر في نطاق رؤية الشعراء المتكونة من خلال وضعتهم الاجتهادية وفي نطاق مواقفهم وتصرفاتهم بوصفهم بورجوازيين ضغارا . ولكنه يرى أن البنية الدالة تمر في أثناء تكونها بمراحل معقدة في التركيب . ولتفصي أجزاء تلك العملية لابد - في نظره - « من البدء بقراءة لغوية للمتن » ، أي من معرفة الوحدات المكونة للنص ، والدالة جزئياً على الرؤية التي تجسدها تلك الممارسة اللغوية المتميزة في النصوص الأدبية . ويتجميع شتات تلك الوحدات الجزئية وإدماجها في بنية ضامة ، يمكن العثور على الدلالة الواسعة المكونة للرؤية العامة ؛ وهي ما يسميه - استعارة من جوليا كريستيفا - بالخارج الداخلي ، المتمثل في البعد الاجتهادي الجدل للمتن الذي هو - في تفسيره - نتاج اجتهادي تاريخي معبر ، بوسائله السرية ، عن طموحات طبقة اجتهادية معينة ، ولا يمكن الوصول إلى « نواته الحقيقية » إلا بالقدرة على « الربط بين قوانين قراءة النص للواقع ، والواقع نفسه »^(٣٦) . وهذه المزاوجة بين تحليل البنية الداخلية للنص تحليلاً لغوياً وبنوياً شكلياً ، وقراءته قراءة اجتهادية نابعة من دلالة البنوية الداخلية ، ومن جدلية النص والواقع ، يظن بنيس أنه يحقق ويطبق مرحلتين الفهم والتفسير اللتين يقول بهما جولدمان . وقد دفعه هذا الاختيار - كما يقول - إلى محاولة الاستفادة من بعض الدراسات اللسانية البنوية ، وإلى الاستغناء في الوقت نفسه بمقولات من علم الاجتماع الجدلي ، مع الإبقاء على روح المفكر البنوي التكويني لوسيان جولدمان ماثلة - هل حد تعبيرة - أمام خطوات العمل ، مسيطرة ومتحكممة ولكن كهاد رئيسي يسترشد به عند الضرورة^(٣٧) .

وهذا يعني أنه ليس هناك تقييد باحترام المنهج بما هو منظومة

وقد ارتأى أن « البنوية التكوينية تتجاوز الدراسة الاجتهادية للمضمون دون الشكل عندما تعتبر أن قراءة النص تلزمها أن تنطلق من النص ولا شيء غير النص »^(٣٨) . وعندما أراد تعريف المنهج بدأ بعرض وجيز عن الجهود النقدية السائدة في العالم العربي ، وعن اتصال النقد الأدبي بالدراسات اللغوية واللسانية الحديثة التي عددها البنويون سلاحاً فعالاً يمكن من « القبض على أسرار الكتابة » ، لاسيما الكتابة الأدبية ، التي تعد عندهم - وبفضل خاصية الإيهام (Connotation) المميزة لها - بمثابة « لغة خاصة داخل اللغة العامة » . بيد أن البنوية تركز على الأنساق الداخلية للعمل الأدبي ، وتعامل معه على أنه عالم فني مغلق على نفسه ، وموجود بذاته ، والحال أن الأمر يقتضي أيضاً معرفة بواطن الحقيقة ، التي جعلت المبدع يختار قوانين خاصة لإحداث تفاعل كيميائي معين بين عناصر اللغة .

وعليه فهو يرى أن الاستماتة بالمنهج الاجتهادي الجدلي كذلك تقرنا من دلالة النص المركزية ، مادام الأدب - بما هو إنتاج فكري - مرتبطاً بطروفي موضوعية متميزة بعلاقات الإنتاج ووسائله المحددة . وهنا يشير بنيس إلى مبدئين أساسيين مفهدين في المنهج الاجتهادي الجدلي ، أي في « البنوية التكوينية » ، مادام يرجع في استخلاصها إلى أقوال جولدمان وتأكيداته . ويتصل الأول بعلاقة الفكر بالواقع ، وبعدم استقلالية النص الأدبي بما هو فكر عن صيرورة المجتمع ، ويفهمه من إشارة جولدمان إلى أن الفكر جزء من الحياة الاجتهادية ، يتكون بداخلها ، ويمكن أن يغير قليلاً أو كثيراً ، حسب أهميته وفعاليته ، منها^(٣٩) . أما المبدأ الثاني ، وهو متكامل مع المبدأ الأول ويتمم له ، فينص على أن للفكر - ومن ثم الأدب - وظيفة اجتهادية تطويرية على أساس أن « الأفعال الإنسانية أجوبة شخص فردي أو جماعي ، تؤسس محاولة لتغيير وضعية معطاة في اتجاه ملائم لتطلعاته . وهذا يعني أن كل سلوك ، وبالتالي كل فعل إنسان ، له خاصية دالة ليست دائماً واضحة ، ولكن على الباحث إظهارها من خلال عمله »^(٤٠) . ويفهم بنيس من هذا أيضاً أن الفكر يعبر بطرق مختلفة « عن تطلعات فرد منضو بالضرورة تحت طبقة اجتهادية معينة » ، ولذلك فهو يعبر - من ثم - عن طموحات هذه الطبقة كذلك . ومن هنا يستخلص بنيس « أن الفكر والأدب طبقتان » ، أي يتدججان في الصراع الطبقي ويفعلان فيه ؛ وهو ما يستوجب ضرورة « التحليل الاجتهادي الطبقي للعمل الأدبي » ، ورفض المحاولات التي تقتصر على توخي إدراك الترابطات اللغوية ، والاكتفاء بمعرفة قوانين كيمياء الفعل الأدبي . إن النص الأدبي إذن ليس « لعبة لغوية » فحسب ، وإنما هو تعبير عن مستوى من الوعي والإدراك . إنه « رؤية للعالم ذات دلالة اجتهادية » ، وهذه « الرؤية » هي التي تنظم فضاء النص ، وتختصه في مهارة خلف أسرار الكلمات وتحت مستويات النغمة وظلال الحروف ، وعلى الباحث أن يكتشفها من وراء كل ذلك .

إذن فمحمد بنيس يريد في المرحلة الأولى أن يكون بنوياً شكلياً ، يتم بالطبيعة اللغوية للنص ، ويأنساقها ومستويات

لغوية^(٤٠) . وهذا يعنى أن مرحلة الفهم عنده تتكون من البحث في البنية السطحية أو البنية الفنية ، والبحث عن البنية العميقة أو البنية الدالة العامة ، التى « تتحول » من تلقاء نفسها ، من مجال الفهم إلى مجال التفسير ، فتحتاج بدورها إلى بنيات أوسع تمكنا من الوصول إلى النواة^(٤١) . وقد اضطره هذا التصرف المنهجى إلى أن يبنيه على أنه لا يستعمل مصطلحاً منافقاً لمصطلح جولدمان ، ومع ذلك فإنه يعتقد « أن استعارة مصطلح من المصطلحات لا يترتب عنه بالضرورة التقيد بمداوله عند مستعمله الأول ، كما لا يستوجب الاعتماد على التحليل من خلال المصطلح ، بقدر ما يتعين التنبيه إلى المدلول الذى يحمله إياه الباحث^(٤٢) » . ولقد سبقت الإشارة إلى أن المنهج يبنى أن يؤخذ بما هو منظومة متكاملة وجهاز مفاهيمى تام ، لأن قوته الإيجابية وفعاليته النقدية تكمنان في تراتبية مقولاته ، وفي تصوره العام لمقاربة الإبداعات . أما إذا اقتصرنا على « استعارة » بعض مصطلحاته أحياناً ، وعلى « عدم التقيد بمداولها » فوق ذلك ، فهذا من شأنه أن يفقد المنهج تماسكه وصلاحته ، وربما لا تعود لنا به حاجة في مثل هذه الأحوال . ولعل هذه النزعات الإستمولوجية يمكن أن تسجل بوصفها مظهرًا من مظاهر إشكالية المنهج التى يواجهها الفكر النقدى الحديث . وعلى أى فقد انتهى بنيس في بحثه عن البنية العميقة إلى استخلاص دلالة عامة (السقوط والانتظار) عدها « انعكاساً للقراءة الخاصة التى قام بها الشعراء لواقعهم الذاتى وواقعهم الموضوعى » ، ونتيجة له « نوعية الوعى الذى تتميز به الشعر المغربى في مرحلة من مراحلها التاريخية^(٤٣) » وهو - كما نرى أيضاً - توجيه مقصود ، أو غير مقصود ، لفهم البنية الدالة أو الدلالية عند جولدمان . ومع ذلك يعمدها بنيس « رؤية للعالم » يمتلكها « المتن » الشعرى المعاصر في المغرب ، وبعد توضيحها أو فهمها في نطاق أساليب المتن ومجالاته ، أى من خلال البحث في البنية الداخلية يحاول تنفيذاً للتوجه النظرى الذى يسترشد به أن يوظفها ضمن بنية أوسع هى بنية الثقافة المغربية الحديثة - والثقافة الشعرية على وجه الخصوص - التى تفسر تلك الرؤية على أساس أنها فاعلة فيها ، ومعدة للوعى الذى ولدها ويلورها ، والتى ستفهم هى كذلك ضمن مجالات تكوينها وعوامل هذا التكون ، وتفسر بانصهارها مع البنية الدالة في البنية الاجتماعية التاريخية التى تعد - في تحليله - الإطار العام المتحكم في وجود هذه الظاهرة الشعرية في المغرب^(٤٤) . ذلك أن وظيفة النص تتحدد من خلال دوره الاجتماعى ، وفي هذه النقطة بالذات يلتقى - في نظره - المنهج البنئى التكوينى مع الاجتهادات الأخرى في النقد الماركسى ، وهو ما شجعه على أن يقرأ « منته » قراءة اجتماعية تاريخية في نهاية المطاف ، أو - على الأصح ، وكما يفهم من البنيوية التكوينية - أن يستعين بالدراسة الاجتماعية بمفهومها الجدلى التاريخى ، في فك الغار البنية الداحية لذلك المتن . وهنا فقط يشير بنيس إلى العلاقة القائمة بين « العالم الشعرى » والعالم الواقعى ، ولكنه لا ينص على تماثلينها البنائية ، وإنما يعطيها - بالأحرى - بعداً انعكاسياً حينما يرى - أن العمل الأدبى

متكاملة بجميع مبادئه ومفاهيمه وإجراءاته ، وإنما هى استعانة واسترشاد « عند الضرورة » . وقد يعود ذلك إلى ثقة محدودة في مدى فعالية المنهج ، ولكن ذلك الانتقاء والتلفيق من شأنه - على كل حال - أن يجد من طاقته ، وأن يحدث اضطراباً في بنائه بما هو جهاز تصورى متكامل . وعلى أى فجولدمان نفسه لا ينكر إنجازات البنيوية اللسانية الكثيرة ، ولكنه يختلف معها في مستوى الدلالة التعبيرية ، وفي توظيف الكلام بما هو وقائع اجتماعية ذات حولة معينة . ولو حقق بنيس بحثه المنهجى لوجد في البنيوية التكوينية نفسها جسراً شيئاً يعبر به إلى ما يريد ، سيما وهو يصر على أن الباب الأول من دراسته كان خاصاً بمحاولة الفهم واستكشاف « البنيات الداخلية الدالة » ، وأن البابين الآخرين كانا فرصة للبحث عن تفسير لتلك البنيات ، ويؤكد أن ربطه بين البنيتين الداخلية والخارجية للمتن ، قد مكّنه من استخلاص رؤية العالم فيه ، التى هى رؤية البورجوازية الصغيرة المغربية في وضعها الاجتماعى / التاريخى ، الذى يعبر عنه أولئك الشعراء^(٤٥) . غير أن بنيس يحدث انزياحاً في المفهوم البنئى التكوينى لهذه الرؤية حينما يقرر أن هناك انفصالاً بين قراءة الشعراء للواقع ، والواقع نفسه . فتتبدى على ذلك وجود « أزمة عضوية تتصل بقوانين تركيب المتن » في علاقة جدلية مع « أزمة البورجوازية الصغيرة بالمغرب » . إجمالاً أن الشعراء أو المبدعين - في نظر الاجتماعية الحديثة - لا يقرأون الواقع ولا ينفصلون عنه ، لأنهم جزء منه ، وهو مكون لرويتهم . والأزمة التى يتحدث عنها قد تفهمها البنيوية التكوينية في نطاق الوعى الصحيح والوعى المزيف ، وربما كان من شأن التوظيف المناسب لمقولات الوعى الكائن والوعى الممكن أن يحل تلك الإشكالية في مضمار المنهج نفسه .

والذى يبدو أن بنيس في فهمه للبنيوية التكوينية مازال متأثراً بمفاهيم الواقعية الجدلية وهو لذلك يمد تعامل الشعراء مع الواقع مسؤولية بعدية واعية ؛ وعليهم أن يبحثوا عن « بنية أرقى لها طابع التأسيس والمواجهة » حتى يصبح الشعر رائداً لما يسميه جرامشى بالكتلة التاريخية ذات المصلحة في التغيير^(٤٦) . وهذا - كما نرى - سقوط مرة أخرى في سوسولوجيا المضمون ، وفي المقايضة بين الفن والمجتمع من حيث المحتوى الفكرى أو الإيديولوجى في كل منهما ، الشيء الذى تجاوزه البنيوية التكوينية إلى مفهوم التماثل بين عالم الفن وعالم المجتمع ، من حيث البنيات التركيبية في كل منهما ، لا من حيث المحتوى المباشر . وهذا التأثير نلسمه كذلك في محاولة التقريب بين المفاهيم ، حيث يمد بنيس البنية الداخلية للنص (أو المتن كما يريد) بنية سطحية مؤسسة على عناصر فنية مترابطة (الزمان والمكان - الموسيقى والإيقاع - التراكيب واللغة .. إلخ) ، ومن خلفها تقع البنية العميقة التى هى البنية الدالة دلالة عامة تمكّن من تبين الرؤية المتمثلة (لأنها تعد - عنده - مجالاً لجميع القوانين المستخلصة في دراسة البنية السطحية) ، وصحبها في بؤرة أكثر شمولية واتساعاً ، لها القدرة على فرز محاور الدلالة العامة للممارسة الشعرية ، في إطار تمييزها بوصفها تجربة

تفرضها عليها علاقتها مع الفئات الأخرى ومع الطبيعة^(٥٠)، ولكنه يعد هذه الرؤية مستمدة من واقع الكاتب، وموجهة إلى الطبقة الاجتماعية كى «تقدم لها وحياً مركزاً، وحلولاً لمشاكلها الاجتماعية»^(٥١)، فهي إذن ذات بعد إيديولوجى مميز لها^(٥٢). ثم إن بنيس يأخذ في نهاية الأمر بمفهوم جولدمان في التنازل البنائى بين عالم الأدب التخيل وعالم الواقع الاجتماعى، أو بين الإبداع التصورى والتجربة المعيشة، ويعدّه وسيلة ناجحة لتجاوز مفهوم الانعكاس المباشر، الذى لا يساعد على فهم العلاقة الموجودة بين ما هو موضوعى في الواقع وما هو خيالى في النص الأدبى، ولا يقرب من الأسلوب الصحيح في حل علاقة الأدب بالواقع، وفي إدراك ما هو اجتماعى / تاريخى فيها هو أدبى / فنى (أو إنشائى). وفي ضوء هذه المفاهيم الجولدمانية، التى لها علاقة بتكوين العملية الإبداعية في صميم العملية الاجتماعية، يحاول بنيس أن يفسر البنية الداخلية للمتن الذى يدرسه، أو بالأحرى يحاول أن يقرأه قراءة اجتماعية تاريخية، بعد أن قرأه قراءة بنوية شكلية أو فنية. وهو يقول في بداية هذه المحاولة: «ونحن الآن نريد الدخول في البنية الأكثر اتساعاً، لنبحث في الأسباب التى أدت إلى وجود هذه البنية (البنية العامة للمتن)»، ويذكر بأن المتن قد كتبه جماعة من الشعراء يراها «متجانسة في رؤيتها للعالم»، ومن ثم ينهى له النظر في الفئة الاجتماعية التى ينتمى إليها أولئك الشعراء الذين يذكر مسبقاً أنهم ينتمون إلى الموقع الاجتماعى نفسه (البورجوازية الصغيرة)^(٥٣)، وهو ما يمكن أن يكون للبنوية التكوينية فيه أكثر من نظر. وبعد بحث طويل في نشأة البورجوازية الصغيرة وتطورها بالمغرب، وتسجيل انتله الشعراء الذين يدرسه إليها، يقرر بنيس أن «بنية المتن الشعرى المعاصر بالمغرب تختلف جذرياً عن بنية الواقع المغربى الملموس»^(٥٤)، وفي هذا تغيب المفهوم كشيل الوعى الممكن كما يراه جولدمان، وعودة لمطابقة النص مع الواقع مطابقة مباشرة. ومع ذلك يصر بنيس على أن بنية «السقوط والانتظار» التى اكتشفها، بنية سائلة داخل «المتن الشعرى» وفى دلالته العامة، وكذا في الطبقة أو الفئة الاجتماعية التى تؤطره وتفسره.

وعلى أى يمكن القول في نهاية الأمر إن محمد بنيس قد وجد ضالته المنهجية في مرحلتى الفهم والتفسير اللتين يركز عليهما بوصفهما إجراءين ضروريين في تطبيقات البنوية التكوينية أكثر منها مفهوميين أو مفولتين تأسيسيتين في منظومتها المتكاملة. وربما كان ثقله المنهجى نسجاً على منوال جولدمان في مثل كتابه «الإله الخفى» أكثر منه بحثاً في إشكالية البنوية التكوينية، أو رصداً وتعميقاً لمبادئها النظرية، كمفهوم رؤية العالم، ومفهوم الوعى الكائن والممكن، ومفهوم التنازل البنائى، وغيرها. ولعل خلاصة تصوره لهذا المنهج تتجلى في مثل قوله: «وقد عمدنا في قراءتنا لهذا المتن إلى اتباع المنهج الموضوعى، الذى يقضى بالتحليل الملموس، انطلاقاً من البحث عن القوانين الجزئية للبنية الداخلية للمتن، وإدخالها في بنات داخلية وخارجية، تسع من مجال إلى مجال، وتوحد من الفهم إلى التفسير»^(٥٥).

ليس تجربة اجتماعية فقط، ولكنه تجربة أنطولوجية كذلك، لا كمفهوم ميتافيزيقى، ولكن كتجربة ذاتية محددة هي الأخرى بشروط اجتماعية وتاريخية^(٥٦).

ورغم أن بنيس يستشهد بقوله لجولدمان تتعلق برفض فكرة الإلهام في الإبداع الأدبى، وحسبانه تعبيراً، على درجة عالية من الدقة والتجانس، من المشاكل التى يواجهها الناس العاديون في حياتهم اليومية، ومن الكيفية التى يعالجونها بها، ويقولوا أخرى تتعلق بالذات الفاعلة أو المبدع الحقيقى في الحياة الفكرية والثقافية، الذى هو في التفكير الجدلى اجتماعى وليس فردياً^(٥٧)، فهو لا يستنتج من ذلك سوى انعدام النزعة المثالية في المنهج البنوى التكوينى، «الذى هو منهج واقعى موضوعى، يعترف، في تكامله وتناسقه، بالطبيعة الاجتماعية لكل عمل أدبى فردى، مادام هذا الفرد يبدع في وضعية اجتماعية هي المحددة لشروط الإبداع ووظيفته في آن واحد»^(٥٨). وربما كان هذا الفهم جدلياً، ولكن قد لا يكون تكويمياً، لأن الوضعية الاجتماعية في البنوية التكوينية لا تحدد شروط الإبداع فحسب، وإلّا تهوى الرؤية التى ستتطور في أنساقه المتجانسة، والمتشكلة لها في بنات تحليلية ومناظرة. وأما التشاؤم فهو علاقة جدلية على مستوى المضمون أو المحتوى أكثر مما هي على مستوى التمثل الفنى أو البنيات المتناظرة. وقد لاس بنيس هذا المفهوم حينما تحدث عن اختيار الإبداع - كما في نظر جولدمان - وقائع «عبر - فردية»، متصلة بمجموعة اجتماعية نشطة. لكنه يفسر ذلك على أنه ربط فحسب للعمل الأدبى بفئة اجتماعية «يطرح مشاكلها ويقترح لها حلولاً». وربما دعاه إلى هذا التعديل المفاهيمى تساؤله المستمر - رغم تأكيده مراراً أيضاً، على اقتناؤه بالمنهج البنوى التكوينى بوصفه مرشداً عملياً في قراءة الشعر المعاصر بالمغرب - من «ضرورة تطبيق هذا المنهج ككل»، ومن إمكانية تطعيمه بمفاهيم أخرى^(٥٩). ويمتد بنيس أيضاً أن «المتن الشعرى» الذى يدرسه «عمل جماعى»، بمعنى أنه ربطاً بوحده بين الشعراء الذين أنتجوه، وجماعته (وليس اجتماعيته) تؤكد صفته الطبقيّة، وتجعل منه تجسيدا لوعى تاريخى / طبقي، لأنه يمثل الوعى الأكثر تقدماً في المرحلة التاريخية التى وجد فيها، ويطرح مشكلات طبقية اجتماعية محددة تاريخياً كذلك، ومن ثم فهو ذو طبيعة طبقية لا دخل للفرد فيها^(٦٠). والواقع أن الإبداع يتخذ طابع اجتماعيته - في النظرة التكوينية - من كونه وليد رؤية مجموعة أو طبقية اجتماعية أولاً، ومن بلورته وتجليه لوعى تلك المجموعة الكائن أو الممكن، وليس الأكثر أو الأقل تقدماً، كما أن الفرد له دخل كبير من حيث حسابان وعيه جزءاً مكوّناً ومتفاعلاً مع وعى كل فرد في المجموعة، ومن حيث تقبله لحصيلة ذلك التفاعل، ومشاركته في بلورة الوعى الفئوى أو الطبقي، بل من حيث صياغته في نسق حال من الدقة والتألف والوضوح. ومحمد بنيس يسلم أيضاً - مع جولدمان - بأن كل عمل أدبى يتضمن «رؤية للعالم» موحدة، تنظم جملة معانيه، وتلعب دوراً وظيفياً بالنسبة لبعض الفئات الاجتماعية، حيث تساعد على التحكم في المشكلات التى

مجموعة اجتماعية طلباً لتحقيق التوازن في الواقع الذي تعيش فيه . ومن هذه الطموحات يستلهم الأدب مادة الرؤية التي يصوغها . وهذا يقتضى في طرحة أن تتوجه الدراسة إلى بحث علاقة الإنتاج ليس بالوهمى الجماهيرى الكائن ، ولكن بالوهمى الجماهيرى الممكن ؛ وهى إشارة وإحالة على هذا المفهوم الجولدمان كذلك . وهذه النقطة الأخيرة قد جعل منها جولدمان حقاً ، حداً فاصلاً بين السوسيولوجية الماركسية والسوسيولوجيات الأخرى الوضعية أو النسبية أو الانتقائية أو غيرها ، حيث أكد أن الأولى لا ترى المفهوم الأساس أو الرئيسى في الوهمى الجماهيرى الكائن ، بل في المفهوم المتكون من الوهمى الممكن ، الذى يمكنه وحده أن يساعد على فهم الوهمى الكائن^(٥٧) .

٢ — الأعمال الإبداعية لا تطابق الوهمى الجمالى من حيث المحتوى ، ولكنها تتجلى على مستوى بنيات دالة مناظرة للبنيات الذهنية التى تبلورها ؛ لأن صياغتها الفنية والتركيبية تختلف اختلافاً كبيراً عن المضمون المباشر لهذا الوهمى . ومفهوم التناظر هذا يعطى للعمل الفنى حظاً من الاستقلالية والاحتفاظ بالخصائص النوعية المعيزة ، وذلك أن المبدع يصوغ عالمًا خاصاً منفرداً عما يجرى في الواقع ، وفى هذه الصياغة تتجلى عبقريته لأنها الجانب الأساسى في انجازها الخاص ، وتحليل هذا العالم هو الذى يكشف عن بنيته العميقة المقاربة لبنية وهى الجماعة وتفكيرها . ومن هنا تأتى — عنده — أهمية التحليل البنوي ، الذى يسمح لنا بمجاوزة المقارنة السطحية على مستوى المضمون المباشر إلى اكتشاف المضمون العميق الذى يمكنه وحده أن يقارن بالفكر الجمالى الموازى له^(٥٨) .

٣ — ليس في مقدور الفرد أن يهيئ بنية فكرية في مستوى « رؤية العالم » التى لا يمكن أن تكون إلا من إبداع مجموعة اجتماعية فقط ، ولكن يمكنه أن يرتفع بها إلى درجة عالية من التألف ، تتمثل في العمل الإبداعي التخيل أو الفكرى التنظيرى ، علماً بأن هذا الفرد قد لا تربطه بالمجموعة التى يصوغ رؤيتها إلا رابطة طفيفة . وهذا يعنى أن مفهوم الذات الفاعلة ، أو المبدع الحقيقى ، عند جولدمان يعمد النظر في طبيعة العلاقة الموجودة بين الإبداع والوضعية الاجتماعية أو الانتباه الطبقي للمبدع ، ويمارس ما كان يعتقد الجدليون الأوائل من ربط آلى بين ما يتضمنه الإبداع وعقيدة المبدع أو انتباهه الاجتماعى . ويذكر لحدمان أيضاً بمثال « بالزاك Balzac » الذى يساق عادة للاستدلال على صحة هذا الطرح^(٥٩) .

ولكن هذا المفهوم لا يقتصر على هذه النقطة فحسب ، بل يتمثل بعده الحقيقى في تأكيد الطابع الاجتماعى للإنتاج ، وتأكيد تكوينه في تمثل الرؤية الجماعية في بنيات متلاحمة ومتكاملة ، ذات دلالة وظيفية في المجتمع .

٤ — الوهمى الجماهيرى الذى يتمثل الإبداع بتعبيراً ضمن السلوك الشامل للأفراد المشاركين في الحياة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية ؛ وهذا معناه عند جولدمان — ولو أن لحدمان سكت

ومن الذين أعلنوا اختيارهم للبنىوية التكوينية أيضاً حميد لحدمان في دراسته عن « الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعى » (دراسة بنوية تكوينية) . وقد برر اختياره كذلك بأن « المنهج البنوي التكويني يعبر عن مستوى متقدم بالنسبة للمناهج السابقة في فهم بقرب من الروح العلمية لطبيعة العلاقة الموجودة بين الإبداع والواقع الاجتماعى الإنسانى » ، وأنه « يستوعب جل جهود أنماط النقد الأدبى المعاصر » ، بما فيها الاتجاه البنوي الحديث ، ويترك نفسه مفتوحاً على إمكانية الاستفادة من الدراسات الجمالية التى تهتم بالبنى الداخلية للأعمال الأدبية^(٦٠) . وفى تقديمه لهذا المنهج الذى أعجب هو كذلك بجمعه بين الدراسة الجمالية والدراسة الاجتماعية ، يبدأ — وعلى غرار جولدمان أيضاً — بتوضيح القصور الملحوظ في الدراسات الاجتماعية السابقة ، التى كانت تبحث في الأدب عن صورة الواقع مباشرة ، على أساس أن الأدب يعكس الواقع أو يحاكيه ، في مضمونه المائل للعيان . ويتمثل هذا القصور في إنكار وظيفة الأدب الاجتماعية ، مدام يفهم على أنه عكس فقط لما يجرى في الواقع الاجتماعى بأدق ما يمكن ؛ الشيء الذى يترتب عليه تغييب للعلاقة الجدلية بين الواقع والفكر الذى لا يمكن إنكار نشاطه وفعاليته .

ومن هنا ينص لحدمان على أنه ينطلق في توجيه دراسته من حسابان وظيفية الأدب جزءاً من البناء الفكرى في المجتمع الذى لا بد أن يحتوى على بعض التناقضات مهما بدا متناسكاً ، ومن أن الفهم الاجتماعى للأدب ، بما فيه الرواية طبعاً ، لا ينبغي أن ينحصر في محاولة التقاط بعض مظاهر الواقع الاجتماعى فيه ؛ لأنه ليس انعكاساً بسيطاً ومباشراً لذلك الواقع ، وإنما ينبغي أن يجاوز ذلك إلى تحليل بنياته التخيلية ، بحثاً عن « رؤية المبدع » التى غالباً ما تكون متوارية خلف بنائه السطحي .

وقد انتقد لحدمان أيضاً منهج الواقعية الجدلية ، الذى يبحث في الأعمال الأدبية عن المضمون الإيديولوجى قبل كل شيء ، ورأى أن الأحكام النقدية التى قدمها بعض المنظرين الاشتراكيين مثلاً تدخل في نطاق التقويم السياسى المباشر ، وليست أحكاماً نقدية بالمعنى الصحيح^(٦١) . لكن « جورج لوكتاش » هو الذى استطاع بإضافاته البالغة الأهمية أن يجاوز في هذا المنهج النظرة الإيديولوجية في المضمون الاجتماعى المباشر إلى التقويم الفنى ، الذى يعد خطوة ضرورية في اكتشاف رؤية الأديب ، وإعطاء المنهج صورة أكثر عمقاً وانسجاماً . وبعد هذا يصل لحدمان إلى أعمال جولدمان الذى استفاد من « لوكتاش » ومن « رينيه جبرار » في فهم العلاقة العميقة بين الفن والواقع الاجتماعى ، وفى تحديد المبادئ والمنطلقات التى لم يكن النقد الجدلى الكلاسيكى يستوعبها بمثل ذلك الوضوح .

وقد طرح أربعة مبادئ جولدمانية ، عدها أساسية في « البنىوية التكوينية » :

١ — تمثل الإنتاج الأدبى لوعى جماعى ، بمعنى أن الأدب تعبير على درجة عالية من التألف ، عن الطموحات التى تنزع إليها

غيره ، ولكنه يذهب بعد اكتشاف بنيت الدالة ، ومن أجل تحديد العلاقة بينها وبين الذهنية التي تمثلها ، إلى دمجها في تلك البنية التي لا شك أن نصوصاً أخرى تمثلها أيضاً بصيغ أخرى ، وعلى مستويات أخرى . ومن هنا يتأتى مفهوم التماثل في البنات بين الإنتاجات على اختلافها ، وبينها وبين بنات الواقع الاجتماعي والتاريخي . وهذا ما ينبغي أن تدركه المقاربة البنوية التكوينية ، كما فعل جولدمان نفسه حينما بحث في دراسة واحدة عن الرؤية نفسها في « أفكار » باسكال ومسرحيات راسين .

وعلى أي فلحمداني يشهد كذلك بأن دراسته تعتمد « التحليل ، (الفهم) الذي يستهدف الكشف عن البنى الفنية وما تعبر عنه أيضاً من بنى مضمونية عميقة » ، كما تعتمد « التفسير الذي يضع النص ضمن البنية المناظرة له ، والتي تفسر طبيعة الرؤية الاجتماعية التي يتضمنها » . وهو يجتهد في القول بأن هذه البنية لا بد أن تكون معبرة عن إيديولوجية ما ، وأنه لا بد من البحث عن « الشريحة الاجتماعية التي تقابلها » ، وعن دورها في حركة الصراع الاجتماعي العام ؛ هذا الدور الذي يتحدد عنده بحسب الموقع الاقتصادي الذي تشغله ضمن البنية الاقتصادية العامة في المجتمع . وذلك ما دعاه بهدأ إلى إقامة تصور عام لطبيعة الواقع الاجتماعي (والاقتصادي) المغربي ، الذي أفرز الروايات المدروسة^(٦٤) . وهنا نلمس فهم البعد التكويني عنده ، وعودته بالمنظور الاجتماعي للأدب إلى جدلية البنية الفوقية والبنية التحتية ، وإلى مفهوم الانعكاس كذلك ، سيما أنه أطنب - كغيره - في مرحلة « التفسير » على حساب مرحلة « الفهم » أحياناً . ولعله أحس بشيء من ذلك الدفع المنهجي حينما قال : ولا شك أن تقديم صورة للواقع الاجتماعي وفقاً لهذا التصور الجدلي بالذات لا يجعل دراستنا بمنجاة من تأويل إيديولوجي معين ، خصوصاً أن منطقها يترتب عنه إصدار بعض الأحكام عن إيجابية أو سلبية الأحوال الروائية . غير أننا نعتقد بشكل راسخ أنه ليس في إمكان دراسة نقدية ما - سواء صرحت بذلك أم لم تصرح - أن تكون خالية من موقف إيديولوجي تجاه ما تنتقد ، حتى ولو اتخذت مظهرًا جالياً خالصاً^(٦٥) . وقد أكمل توجيهه المنهجي أيضاً بتأكيد دور الأدب في الواقع الاجتماعي ، بحيث يمكنه أن يساعد على إبقاء القيم السائدة فيه ، أو - على الأكثر - يغيرها تراه لغة اجتماعية محفلة للتوازن الذي تنوعه في الواقع الكائن ؛ كما يمكنه أن يساعد على تغيير تلك القيم إذا كانت لا إنسانية ، فينتقد الواقع الكائن ، ويحتج على ما يجري فيه ، مثلباً مع ذلك بعداً إنسانياً كأنه الحارس الأمين على القيم البشرية في كل مكان^(٦٦) . ومع كل هذا ، وبعد كل هذا ، يتراءى لحمداني من أن تكون دراسته واقعة « في شرك النظرة الإيديولوجية المباشرة » ، لأنها - في قوله - تحاول أن تتعامل مع الرواية كفن ، أو تترسم قوانينها الخاصة ، ثم تضعها في موضعها من البنى الفكرية المتصارعة في الواقع ، وتحدد دورها الإيديولوجي بكشف طبيعة تصورها لذلك الواقع ، ونوعية موقفها من عناصره المختلفة^(٦٧) .

عنه - أن هذا الوعي ليس حصيلة جمع وهي كل فرد في المجموعة مع وهي غيره ، وليس وعياً جمعياً خارجياً مفروضاً على الفرد ، وإنما هو حصيلة تفاعل وتشارك بين وهي الأفراد ؛ وكل فرد مسهم فيه ومتقبل له ؛ فهو جماعي بقدر ما هو فردي ، وفردي بقدر ما هو جماعي^(٦٨) .

ويرى حمداني أن ما حوّل النقد الجدلي من هذه المبادئ الأربعة ، وجعله يتخذ صيغة « المنهج البنوي التكويني » ، هو حساب الإنتاج الأدبي صياغة فردية تحليلية جديدة لمضمون اجتماعي كان قائماً في وهي الجماعة وتفكيرها . وقد أبدى هذا الاهتمام بدقة العلاقة بين الظاهرة الأدبية والواقع الاجتماعي عن إطار المقابلة المأروية التي كانت سائدة . ومن هنا يرى صلاحية هذا المنهج وأهمية توظيفه في البحث عن « رؤية الواقع الاجتماعي في الرواية المغربية » ؛ وهو منهج يجمع عنده بين تحليل البناء الشكل وفهم المضمون الإيديولوجي والاجتماعي^(٦٩) . ولذلك يحاول تغذيته في المرحلة الأولى على الأقل ببعض التقنيات والوسائل التي تستخدمها الدراسات البنوية في مقاربة الأحوال الإبداعية ، مما فيها الرواية ، ولو أن ذلك من الصعوبة بحيث لا يكاد يستقيم له ، فيقول : « إن ما نجده من ملامح التحليل البنوي في هذه الدراسة إنما هو استلهاً لبعض المفاهيم الأساسية الأولى ، التي يعتمد عليها البنويون ، وهي مفاهيم متصلة بالحقائق التي ظهرت في مجال إدراك طبيعة التعبير اللغوي بشكل عام^(٧٠) . ومع أنه يحاول تبرير وقوفه عند حدود « الاستلهاً العام للتحليل البنوي » بكثرة النصوص الروائية التي تعرض لها ، والتي لم يسمح له بالتحليل الدقيق للبنية الداخلية ، فإنه يؤكد أنه قد حاول أن يقتضي أهم العناصر التي تشكل النسق الداخلي ، والتي تسمح باكتشاف رؤى المبدعين وتصوراتهم للواقع الاجتماعي ؛ هذه الرؤى التي يذكر بأنها « مرتبطة بالضرورة بوعي الجماعة التي ينتمي إليها ، أو بعبرتها كل مبدع من هؤلاء^(٧١) . وإذا علمنا أهم كلهم مغاربة ، من جيلين متقاربين ، فقد يلزمنا أن نسلم بجواز التقاء رؤاهم للعالم ؛ لأن المجموعات أو الطبقات الاجتماعية التي يصوغون وعيها ليست متعددة بمعندهم ، ومع ذلك ينص حمداني على أنه قد حرص على أن « يفرد لكل نص روائي مجالاً خاصاً به ، تتم فيه دراسته كوحدة قائمة بذاتها » ، ولكنه يستدرك بأنه يعتمد في الأخير إلى المقارنات لتبيين وجوه الالتقاء أو الاختلاف بين النصوص المدروسة . إن الإشكالية التي لم يحلها بنيس ، لأنه جمع الأشعار التي درسها في « متن » واحد طبق عليه التحليل نفسه ، واستخلص النتائج نفسها ، فقيل إنه خلط تلك النصوص الشعرية حقها في التفرد والتميز والقيام بالذات - هذه المشكلة لم يحلها حمداني أيضاً ؛ لأنه حل « متن » حلاً ، وهالج كل نص على حدة ، حتى لكان لكل نص أو رواية واقعها الاجتماعي الخاص ، أو جماعتها التي تتضمن وعيها أو رؤيتها للعالم .

وصحيح أن جولدمان يذهب إلى حساب النص وحدة متكاملة ، ويذهب كذلك في مرحلة الفهم إلى التعامل مع النص وحده ولا شيء

الاجتهاعي الذي يحدد البنية الذهنية المتضمنة فيه . وكثيراً ما يتردد أن المنهج البنوي التكويني قد أثبت قدرته على كشف ما لم يكن معروفاً من خصائص النص وأبعاده .

وقد وهي الدارسون المغاربة الذين وقع اختيارهم عليه هذه المبادئ بدرجات متفاوتة ، واستثمروها في دراساتهم بكتيفيات مختلفة دقة وعمقاً وفعالية ، فقد ركز محمد براءة على مرحلة التفسير في محاولة « موضوعة » كتابات محمد مندور ، واستغل مفهوم الرؤية إلى العالم في دراسة ثلاث روايات ، ولكنه استعان في التطبيق بمفاهيم شكلية ، كمفهوم تعدد الأصوات في الرواية . وربط سعيد علوش بين الخطاب الروائي والخطاب التاريخي ، في محاولة تطبيق مفهوم جولدمان للوعي القائم (الواقع) والوعي الممكن والوعي الخاطئ ، غير أن النتائج التي توصل إليها في دراسته المضطربة لم تكن في مستوى عمق ذلك المفهوم وفعاليته . أما محمد بنيس فقد فهم البنية التكوينية على أنها إمكانية الجمع بين المنهج البنوي الشكلي والمنهج الاجتهاعي الجدلي ، الذي يستند إلى الفلسفة الماركسية ، بل إنه أراد أن يكون بنوياً في مرحلة التحليل الداخلي ، فلم يستعمل مقولات تيار بنوي محمد ، وإنما وظف مصطلحات استنبطها . مما له علاقة بالحر أو الإيقاع أو التعامل مع اللغة بما هي معجم أو بناء ، أي مما له علاقة فقط بجانب الشكل المعروف . وقد أراد أن يكون اجتهاعياً جدلياً في مرحلة تفسير « المتن الشعري » ، فحاول أن يثبت أن هذا « المتن » إنتاج فوقي تفرزه البنية التحتية ، أو هو تعبير عن « رؤية العالم » لدى الطبقات المسحوقة التي تعاني من القهر والاستغلال والحرمان ، ولكنه انتهى فقط إلى أن ذلك « المتن » حال في ذاته ، بمعنى أنه إنتاج فوقي تفرزه بنية فوقية أيضاً ؛ لأن الشعراء الذين أنتجوه بورجوازيون صغار ، وهو يعبر عن إيديولوجية البورجوازية الصغيرة المتأزمة ، التي تعاني من الهزيمة والسقوط أمام الواقع المنحط ، ومن العجز والانتظار أمام حركة التاريخ التي تجاوزها وتدبها . وبذلك وقع له بعض الارتباك في تطبيق المنهج البنوي التكويني بما هو منظومة متكاملة ، وفي استثمار مفاهيمه الإجرائية كلها على الوجه المطلوب .

وأما حميد حمدان فقد حاول أن يتفهم جل مقولات البنية التكوينية ، وإن أشار هو كذلك إلى إمكانية الاستفادة من البنية اللغوية . ولكنه لما كان قد جعل وكده البحث عن « رؤية الواقع الاجتهاعي » فقد انصببت جهوده على كشف علاقة الروايات المدروسة بالواقع كما يتمثله . وهو يتمثله في حصيلته الصراع المادي والفكري الدائر بين البورجوازية الوطنية (وريثة الاستعمار) والمدافعة عن مكتسباتها من خلال إنتاجها الثقافية المتكرة لذلك الصراع ، والمغنية لفاعلية القوى الاجتماعية الحية (والبورجوازية الصغيرة) ، التي تنوب فكرياً عن الطبقات المسحوقة ، ولكنها تتأرجح في إنتاجها بين اليأس من المستقبل والتسليم للواقع المفروض من جهة ، والتمرد - من جهة أخرى - على الواقع المنحط ، والتطلع إلى خوض الصراع الذي هو سبيل التغيير . ومن

وهذا ما يلخص منظوره المنهجي الحقيقي ، ونعم هن الرمي البعيد لاختياره البنوي التكويني ونكيف إجراءاته .

وبعد ذكر أمثلة من الدراسات النقدية العربية التي اهتمت باجتهاعية الأدب ، يشير حمدان إلى أنها ركزت في الغالب على البحث عن المضمون الاجتهاعي مباشرة ، ولم تهتم بالجوانب الفنية إلا بشكل هارضي ومبتسر ، الأمر الذي أدى إلى تضارب الآراء والأحكام حول العمل الواحد ، وإلى تحويل العملية النقدية إلى إسقاطات لقناعات الناقد وتصورات الإيديولوجية على العمل الإبداعي ، وفوتت على تلك الدراسات اكتشاف الرؤية الحقيقية المتوارية خلف البنية السطحية للإنتاج . والقليل منها ، الذي حاول أن يجمع بين الدراسة الفنية والدراسة الاجتهاعية ، لم يستكمل ضوابط المنهج البنوي التكويني ، أو لم يستوعب التجربة المنهجية ، ولم يقدم صورة متكاملة لها ، ولذلك يظن أن تجربته فيها جادة حسب تصوره المنهجي (٢٨) .

وحسب التقسيم الذي وضعه فإن الروايات التي درسها تندرج إما ضمن « موقف المصاحلة مع الواقع » ، وإما ضمن « موقف الانشقاق للمجتمع » . وقد استهدف أساساً استخلاص هذه المواقف أو « الرؤى » كي يقابلها بالإيديولوجيات المتصارعة في المجتمع ، ويحدد - بناء على ذلك - مدى سلبية الرواية أو إيجابيتها في الدفاع عن القيم التي تتبناها الفئة الاجتهاعية التي تعبر عنها . وهذا يدل على أنه في توظيفه هذا المنهج كان أميل إلى التقوم الإيديولوجي منه إلى البحث التكويني . ومهما يكن فعمل حمدان أكثر الذهن تبنوا المنهج البنوي التكويني استيعاباً لأسسه ، واحتراماً لمفاهيمه الإجرائية بوصفها جهازاً متكاملأ في العمل ، وهو ما قد تنبئه من فحص بعض تطبيقات هؤلاء واستنتاجاتهم النقدية .

استنتاجات :

إن البنية التكوينية تقوم على تجاوز البحث عن المحتوى الاجتهاعي المباشر في الإنتاج الأدبي ، وعلى تحقيق الاستقلالية الفكرية والجمالية النسبية للمصياغة الأدبية ، وذلك من خلال حسابان العالم التخيلي مناضراً من حيث البناء لعالم الواقع وليس مطابقاً له . ومن ثم فدراسة الإبداعات تقوم عند جولدمان على مستويين متكاملين : مستوى الفهم ، أي تحليل البنية الداخلية واستخلاص البنية الدالة ، لأن الحقيقة الإسطيقية لا تتحقق إلا في التآلف بين وحدة الأثر ووظيفته ، ومستوى التفسير ، الذي يدمج الأثر في محيطه كي نكتمل دلالاته بوصفه مثلاً دقيقاً لرؤية العالم لدى مجموعة اجتهاعية . وانطلاقاً من هذه المفاهيم فإن البنية التكوينية تعترض على نظرية الانعكاس المباشر ، وعلى تحكيم آراء الكتاب وولائه الاجتهاعي ، وعلى التحليل النفسي الذي يتكرر للوعي الجمعي ويقتصر على الفاعل الفرد ، وعلى الدراسة البنوية الشكلية أو الموضوعاتية ، التي تلغي البعد الدلالي والوظيفة الاجتهاعية للنص ، وتقرر أن النص ينبغي أن يخضع للدراسة الفنية المحايثة ، وللتفسير

في المجال المغربي العربي الذي طبقت فيه ، ولاختلاف نوعية النصوص الغربية التي اقتضتها عن خصوصية النصوص العربية التي قاربتها . ويبقى أن تعامل الدارس مع المنهج متوقف دائماً - بالإضافة إلى مدى الإحاطة به والسيطرة على مفاهيمه - على مدى الوثوق بفعاليته ، واستشعار الحاجة إلى مدركاته . ولعل شيئاً كثيراً من هذا وذلك قد توافر لدى المغاربة الذين تنبوا المنهج البنوي التكويني ولو بشيء من التوفيق أو التلقين مع مناهج أو مفاهيم أخرى . وأقل ما يحمد لهم أنهم طعموا الفكر النقدي المغربي والعربي بتلك المفاهيم الجديدة ، أو فتحوا الأفاق عليها ، في عملية الثقافة الدأبية ، وإن كان ذلك قد وضعهم - في نظر البعض - في موقع المستهلك فحسب . وقد زاد ذلك من إحباطهم ، سيما إذا نظرنا إلى المسألة من جهة أهم مطلقون تقدميون (أو بورجوازيون صغار) قد لا ترضيهم العلاقة غير التكافئة مع الغرب ، ولكنهم يجدون أنفسهم مضطرين إلى استيراد مناهجه النقدية كما تستورد باقي السلع الاستهلاكية التي تتركس التبعة المرفوضة . وقد نعش طويلاً حالة التمزق هذه بين حسابان الغرب مصدر بؤسنا وأصل مأساتنا ، وحسابانه مصدر الإنقاذ على مستوى المعارف - (بما فيها المناهج) - على الأقل . ولأمر ما يكثر التعامل عندنا مع ما ينتجه اليسار الغربي أو الأوربي بصفة خاصة ، ولأمر ما أيضاً يكثر الغفز بين المناهج ، ويطول الجدال حولها .

ثم يحصر لحدائق أيضاً بنيات الروايات التي يدرسها في هذه الرؤية إلى العالم ، التي هي في نهاية المطاف تعبير عن الوعي الممكن لدى مجموعة البورجوازية ، أو مجموعة البورجوازية الصغيرة ، ولا يبدو عندئذ أن ثمة حظاً - حسب تحليله - لباقي المجموعات (أو الطبقات) الاجتماعية فيها . وهذا أيضاً توجيه مقصود لا تفره البنوية التكوينية ، سواء أخذت بما هي منهج متكامل في المقاربة ، أو ركز على استغلال أحد مفاهيمها أكثر من غيره ، كمفهوم « رؤية العالم » مثلاً .

ويلاحظ من كل ذلك أن الدراسات التي تبنت البنوية التكوينية بشكل أو بآخر كانت قليلة من حيث الكم ، ومع ذلك قد يجوز القول إنها - فيها هذا محاولات معدودة - أكثر ما يوجد في العالم العربي ، كما يلاحظ أنه برغم الحماسة المنهجية التي قد تذهب إلى التنصيص على اختيار هذا المنهج في العنوان ، فإن استيعاب البنوية التكوينية لم يكن شاملاً وعصياً^(٩) ، أو على الأقل لم تطبق دائماً بما هي منظومة متكاملة ، ولم يقع الالتزام بالمنهج بجميع خطواتها ومفاهيمها الإجرائية كما عمل بها جولدمان مثلاً ، وإنما وقع الاختيار أحياناً كثيرة على توظيف بعض المفاهيم دون غيرها ، أو أكثر من غيرها . ولعل ذلك راجع إلى المرونة المطلوبة في التطبيق ، واختلاف السياقات الحضارية في المناخ الذي أفرز المفاهيم المنهجية هذه

الهوامش :

(٩) يشير إلى أنه عنوان مقال نشرته صحيفة السياسة الأسبوعية بتاريخ ١٩٣٩ / ١ / ٢٨ (انظر ص ١٠٩) .

(١٠) نفسه ، ص ١٥٤ .

(١١) نفسه ، ص ٢١٨ .

(١٢) نفسه ، ص ٢٣٢ .

(١٣) نفسه ، ص ٢٣٤ .

(١٤) محمد براءة : مقفلة ترجمته لكتاب عبد الكبير الخطيبي « الرواية المغربية » ، ط الرباط ١٩٧١ ، ص ٧ وكذلك دراسته عن « الرواية المغربية » ضمن كتاب : « دراسات تحليلية لرواية دفنا الماضي » ، ط الرباط ١٩٨٠ ، ص ٩٩ .

(١٥) انظر دراسات في كتاب : « الرواية العربية : واقع وآفاق » ، ط دار ابن رشد - بيروت ١٩٨١ ، وقد نعود إليها لمعرفة نتائج تطبيق المنهج فيها .

(١) محمد براءة : محمد مندور ونظير النقد العربي - دار الآداب - بيروت ١٩٧٩ ، ص ٢١ .

(٢) نفسه ، ص ٢١ .

(٣) نفسه ، ص ٢٢ .

(٤) نفسه ، ص ٥٦ .

(٥) نفسه ، ص ٦٨ .

(٦) أشار براءة في حاشي ص ٢٣ وفي ص ٩٦ إلى أنه أخذ هذا المفهوم من « أنطونيو جرامشي » الذي أدرك حق العلاقة بين المذهب والطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها من وهي ، مع مراعاة اختلاف سياق التطبيق .

(٧) أي بمنش « رؤية العالم » حسب مفهوم جولدمان .

(٨) محمد براءة : محمد مندور ونظير النقد العربي ، ص : ١٠٧ - ١٠٨ . وفي الحاشي يشير إلى أنه أخذ مفهوم « الوعي الممكن » من جولدمان .

- (١٦) ، (١٧) نفسه ، ص ١٣٠ .
 (١٨) دراسات تحليلية ونقدية لرواية «لنا الماضي» ، ص ١٠٠ .
 (١٩) سعيد علوش : «الرواية والإيديولوجيا في المغرب العربي» دار الكلمة للنشر - بيروت ١٩٨١ ، ص : ١٢ .
 (٢٠) L. Goldmann : *Le dieu caché*, p.p 15
 (٢١) الرواية والإيديولوجيا ، ص ٣٤ .
 (٢٢) نفسه ، ص ٣٨ .
 (٢٣) نفسه ، ص ٤٥ .
 (٢٤) نفسه ، ص ٥١ و ٥٢ .
 (٢٥) نفسه ، ص ٦٢ .
 (٢٦) نفسه : ص : ٦٧ .
 (٢٧) نفسه : ص ٦٨ : وهو يجمل على جورج لوكاتش في «نظرية الرواية» ، ط دانييل ١٩٧١ ، ص ١٠ .
 (٢٨) نفسه : ص ٧٢ .
 (٢٩) نفسه ، ص ٨٠ .
 (٣٠) نفسه ، ص ١٢٨ .
 (٣١) نفسه : ص ٢٣ .
 (٣٢) محمد بنيس : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب - دار العودة - بيروت ١٩٧٩ ، ص ١٢ .
 (٣٣) يجمل بنيس في هذا الصدد على كتاب جولدمان : «Marxism et sciences humaines» ص : ٥٥ .
 (٣٤) ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، ص ٢٣ - ترجمة من نفس المرجع ، ص ٥٦ .
 (٣٥) ظاهرة الشعر ... ص ٢٤ .
 (٣٦) نفسه ، ص ٢٦ .
 (٣٧) نفسه : ص ٢٧ .
 (٣٨) نفسه ، ص ٣٠ .
 (٣٩) نفسه ، ص ٣٠ .
 (٤٠) نفسه ، ص ٢٠٧ .
 (٤١) نفسه ، ص ٢٠٧ .
 (٤٢) نفسه .
 (٤٣) نفسه ، ص ٢١٥ .
 (٤٤) نفسه ، ص ٢٤٧ .
 (٤٥) نفسه ، ص ٣٣٤ - ٣٣٥ .
 (٤٦) يجمل على كتاب جولدمان المذكور :
 Marxisme et sciences humaines p.p.31 - 38 .
 (٤٧) ظاهر الشعر ... ص : ٣٣٥ .
 (٤٨) نفسه : ص : ٣٣٦ .
 (٤٩) نفسه ، ص ٣٣٨ .
 (٥٠) يجمل أيضاً على كتاب جولدمان نفسه ، ص ٣٠ - ٥٠ - ٥١ .
 (٥١) ظاهرة الشعر ... ص ٣٣٩ .
 (٥٢) نفسه ، ص ٣٤٥ .
 (٥٣) نفسه ، ص ٣٧٨ .
 (٥٤) نفسه ، ص ٣٩٠ .
 (٥٥) لحدان حميد : «الرواية المغربية ودولة الواقع الاجتماعي» - (دراسة بنيوية تكوينية) - ط - دار الثقافة - الدار البيضاء ١٩٨٥ ، ص ١٤ .
 (٥٦) نفسه ، ص ١٠ .
 (٥٧) L. Goldmann : *Pour une sociologie du roman*, p.41.
 وهي إحالة نص عليها لحدان أيضاً في ص ١٢ من كتابه المذكور .
 (٥٨) الرواية المغربية ودولة الواقع الاجتماعي - ص : ١٢ مع إحالة على نفس الصفحة من كتاب جولدمان أيضاً .
 (٥٩) نفسه ، ص ١٣ ، مع إحالة على ص ٤٢ من كتاب جولدمان .
 (٦٠) انظر تفصيل هذا المفهوم في كتاب جولدمان :
 L. Goldmann : *Marxisme et sciences humaines*, p. 121 et suite .
 (٦١) الرواية المغربية ودولة الواقع الاجتماعي ، ص ١٣ - ١٤ .
 (٦٢) نفسه ، ص ١٤ ويجمل في ذلك على كتاب :
 Ferdinand de Saussure : *Cours de linguistique générale* - Payot, Paris 1976 .
 (٦٣) نفسه ، ص ١٥ .
 (٦٤) نفسه ، ص ١٥ - ١٦ .
 (٦٥) نفسه ، ص ١٦ .
 (٦٦ ، ٦٧) نفسه ، ص ١٧ .
 (٦٨) نفسه ص ٢٦ .
 (٦٩) يدل على ذلك أيضاً إحالة بعض الدارسين على مراجع محدودة للوكاتش أو جولدمان ، وبعضهم لا يجمل إطلاقاً .

محمد خرماتش

الاتجاه النفسى فى دراسة الأدب و نقده

عصام بهى

(١)

من نافلة القول أن نحاول تأكيد العلاقة بين الأدب والنفس الإنسانية ، فهي قضية مسلّمة فى غير حاجة لتأكيد أو إثبات ، إذ يكفى من تساوره لحظة شك أن يلقى نظرة على أى عمل أدبى ، من أى نوع ، فى أية لغة ، وأى عصر ، لأى كاتب ، ليجد هذه النفس الإنسانية - ذاتاً وجماعة - فى وساوسها وخاوفها ، فى انحناءاتها وجرباتها ، فى بأسها وطموحها ، فى حبها وكراميتها - فى كلمة - فى علاقتها المتشابكة مع نفسها ، ومع الكون والطبيعة ، ومع القوى التى تشاركها سكنى الكون ، ظاهرة أو مخفية ، طائفة أو مهيمنة ، ومع جماعتها ، وبين جماعتها والجماعات الأخرى . . . هذه النفس ، فى هذه الحالات جميعاً ، هى مطمح الأدب ، بدءاً وانتهاءً ، انطلاقاً منها ، وتعبيراً عنها ، ومحاولة لاكتشاف مجاهلها ، والانسحاق معها أو تطويعها . . .

من ثم فهى علاقة سابقة على كل معرفة علمية بهذه النفس الإنسانية ، وعلى كل معرفة علمية ، أيضاً بالأدب : طبيعته وأهدافه ومجالات عمله . وهى - فى الوقت نفسه - تتجلى - بشكل أو آخر - فى الأعمال الأدبية كلها ، المنتمية لكل اللغات وكل المصور ، دون انتظار لـ « علم النفس » أو « علم النقد » . وبناءً على هذا ، يصبح ضرباً من العبث أن نسعى إلى ضرب الأمثلة أو سوق الأدلة والبراهين ؛ فلا نظن أن هناك من يمارى مستظراً من يقنمه بهذه العلاقة أو حتى يمدّها فى الأدب والفن^(١) .

(٢)

أو اضطرارية ؛ وأعمالهم حسب ما يصوّرون تتمخض من نتائج غيرة أو شريرة . ووفقاً لهذا يكون فرحهم أو ترحمهم . . .^(٢) . والشاعر - عنده - « يثير الأحاسيس ويغذيها ويمدّها بأسباب القوة . . . »^(٣) .

وعلى الرغم من أن مفهوم أفلاطون الخاص للمحاكاة - من حيث هو « تقليد مشوّه » وسىء النية للحقيقة وللنفس الإنسانية - يتمهى به إلى رفض جلّ الأدب والفنّ وإدانته لآثره الضار فى النفس الإنسانية - على الرغم من هذا كله ، فقد ظلّت القضية عنده -

وحين نشأ النقد الأدبى - عبر تأملات فلاسفة الإغريق العظام ، وعلى رأسهم أفلاطون وأرسطو ، وفى سياق فلسفاتهم بعامة - لم ينتظر ، ولم ينتظروا ، علم النفس ليؤكد لهم على هذه الصلة الجوهرية التى تربط الأدب والفنّ بعامة بعلم النفس . ففلسفة أفلاطون الجاهلية تقوم - فى جوهرها - على التسليم بهذه العلاقة . فـ « المحاكاة » - وهى جوهر الأدب والفنّ عنده - تأخذ من الناس وتعطيهم . فهى « تقليد لأعمال الناس ، اختيارية كانت

أعنى علاقة الأدب والفن بالنفس الإنسانية - على تأكيدها والتسليم بوجودها على الأقل .

وفي محاولة أرسطو لهدم مفهوم أستغف للمحاكاة وضررها بالنفس الإنسانية ، لم ينسج إلى إضعاف هذه العلاقة بين الأدب والفن والنفس الإنسانية ، أو حتى إلى التقليل من شأنها ؛ بل - على العكس - أكدها وركز عليها ، من حيث إن الشاعر يحاكي الناس وهم يعملون - بمعنى في حركتهم وسلوكهم ومواقفهم وعلاقاتهم في الحياة - ليخاطب نفس المتلقى - مشاهداً في المسرح ، أو مستمعاً لرواة الملاحم - فيحدث فيها نوعاً من « التطهير Katharsis » الذى يزود النفس الإنسانية بمصرف أمين للمعاطف المقلقة التى تطردها بقوة ، فترك - نحن المشاهدين - المسرح مزودين « بعقل هادئ » وقد تصرفت كل عواطفنا^(١) .

من ثم ، لا يكون الفن القائم على « المحاكاة » - كما ادعى أفلاطون بأسلوبه البليغ - « وضعياً ينكح وضعية فيولدها نسلاً وضعياً . . . » ، بل يكون - عند أرسطو - إبداعاً راقياً ، لا يتمتع الإنسان بما يضيفه إلى معارفه وحسب ، ولا « بالرضى الفنى » الذى يشعر به أثناء التلقى ويمده وحسب أيضاً ، بل هو « يشفيه » كذلك بتخليصه من شوائب نفسه ، وما يساورها من المشاعر المقلقة الضارة .

والحقيقة أن التراث أرسطو إلى هذا « الرضى الفنى » وإلى هذا « التطهير » ليس وحده الذى يثى بعمق معرفته بكل من الأدب والفن من جهة ، والنفس الإنسانية من جهة أخرى ، والعلاقة القائمة بينهما أخذاً وعطاءً ؛ إذ نجد عنده ملاحظات بطول بنا الوقوف عندها ، في حديثه - بخاصة - عن بناء شاعر المأساة لشخصية بطله ، بما يلائم فنه من جهة ، وما يتمتع جمهوره هذه الآثار المتمعة والمفيدة معاً ، من جهة أخرى .

(٣)

وحين انتقل ثقل النقد الأدبى إلى العالم العربى - الإسلامى ابتداءً من القرن الثامن الميلادى ، وجدناه أيضاً لا يخلو من ملاحظات صائبة وعميقة في علاقة الأدب - والشعر بخاصة - بالنفس الإنسانية ، سواء في ملاحظة إبداعه أو في ملاحظة تلقيه .

ويمكن أن نشير هنا - على سبيل المثال لا الحصر - إلى أفراد ابن سلام الجهمى أصحاب المراثى - كمتهم بن نيرة والخنساء وأهشى باهلة وغيرهم - بطبقة خاصة منفصلة عن طبقات الجاهليين العشر . وإذا كان ابن سلام لم يذكر سبباً لإفرادهم في طبقة فإننا نستطيع أن نلمح رؤيته لهم على أنهم تميزوا بنفسيات خاصة أثارتها أحداث معينة فبرزوا في هذا الفن الشعرى - الرثاء - دون غيره . وكذلك كان إفراده شعراء القرى العربية - مكة والمدينة والطائف وغيرها - بطبقة خاصة على أساس نظن أنه نفسى - بيشى ، أو تفسيره لفئة الشعر في بعض القبائل والأماكن بقلة الحروب

والنزاعات بينهم . يقول عن شعراء الطائف : « وبالطائف شعر وليس بالكثير ، وإنما كان يكثر الشعر بالحروب التى تكون بين الأحياء ، نحو حرب الأوس والخزرج ، أو قوم يُغبرون ويُغار عليهم . والذى قلل شعر قريش أنه لم يكن بينهم ناثرة ، ولم يجاربوا »^(٢) .

كما يمكن أن نشير - أيضاً - إلى ملاحظات ابن قتيبة - في مقدمة « الشعر والشعراء » - المتعلقة بدوافع البنية المتعددة الموضوعات للقصيد العربية ، حين يقول :

وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مُقصد القصيد إنما ابتداء فيها الديار والدمن والآثار ؛ فبكى وشكا ، وخاطب الربيع ، واستوقف الرفيق ؛ ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الطاعنين عنها ؛ إذ كان نازلة العمد في الحلول والظمن على خلاف ما عليه نازلة المدر ؛ لانتقالهم من ماء إلى ماء ، وانتجاعهم الكلا ، وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان . ثم وصل ذلك بالنسيب ؛ فشكا شدة الوجد والم الفراق ، وفرط الصبابة والشوق ؛ ليميل نحوه القلوب ، ويصرف إليه الوجوه ، وليستدعى (به) إصغاء الأسماع (إليه) ؛ لأن التشبيب قريب من الشغوس ، لا يثبط بالقلوب ، فإذا (علم أنه قد) استوتق من الإصغاء إليه ، والاستماع له ، عقيب بإيجاب الحفوق ؛ فرحل في شعره ، وشكا النصب والسهر ، وسرى الليل حرُّ الهجير ، وإنشاء الرحلة والبعر . فإذا علم أنه (قد) أوجب على صاحبه حق الرجاء ، وزمامة التأمل ، وقرَّر عنده ما ناله من المكارة في المسير ، بدأ في المديح ؛ فبثت على المكافأة ، وهزَّه للسباح ، وفصله على الأشباه ، وصغَّر في قدره الجزيل^(٣) .

وما قد يعترض به عليه من أنه إنما يضع تفسيراً لقصيد المديح التى كانت شائعة في عصره ، لا ينفى أن حكمه - النفسى - الاجتهادى - ينطبق أيضاً على عدد كبير من مطلولات القصيدة العربية غير المعنية بالمدح .

ويمكن أن نشير كذلك إلى ما ذكره عن « الدوافع العامة » للشعر أو مشيراته ؛ كقوله :

— وللشعر دواعي تحث البطىء وتبعث المتكئف ؛ منها الطمع ، ومنها الشوق ، ومنها الشراب ، ومنها الطرب ، ومنها الغضب .

— وقيل للحطية : أتى الناس أشعر ؟ فأخرج لساناً دفيقاً كأنه لسان حية ، فقال : هذا إذا طمع .

وقال أحمد بن يوسف الكاتب لأبى يعقوب الخزيمى : مدائحك لمحمد بن منصور بن زياد ، يعنى كاتب البرامكة ، أشعر من مراثيك فيه وأجود ؟ فقال : كنا يومئذ نعمل على الرجاء ، ونحن اليوم نعمل على الوفاء ، وبينهما بون بعيد .

وهذه عندى قصة الكميت في مدحه بنى أمية وآل طالب ؛ فإنه كان يتشيع وينحرف عن بنى أمية بالرأى والهووى ؛ وشعره

والفَنّ ، من جهة ، والنفس الإنسانية ، مبدعة ومتلقية ، من جهة أخرى .

ولن نضيف الكثير ، فى الواقع ، إذا ما رحنا نستعرض ملاحظات مشابهة حملها النقد الأدبى فى الغرب إلى أواخر القرن التاسع عشر ؛ فثمة الكثير من الملاحظات و « النظرات » الصائبة والعميقة فى مجال علاقة الأدب والفن بالنفس الإنسانية ، لكنها ظلت « ملاحظات » و « نظرات » ، مبنية على « التأمل » و « الحدس » و « الفكر التجريدى » المتفلسف الذى لا يضمّن بناء « علمى » قائم على « معرفة تجريبية » تعطى لنفسها الحق فى ادعاء معرفة النفس الإنسانية بعمامة وتفسير سلوكها ، فى الماضى والحاضر بل فى المستقبل ، كما تكون قادرة على أن تلج هذا العالم الذى ظل مجهولاً داخل هذه النفس لآلاف السنين ، عالم الإبداع ، عند الفنانين والأدياء ، والتلقى عند الجمهور ، ومن ثم تكون قادرة — كذلك — على كشف مغاليق الأحوال الأدبية ، أو كثير منها ، التى ظلت ، أو ظلت مناطق واسعة فيها ، مجهولة أو حصية على الفهم فى ظلّ النظرة التأملية السابقة على العلم .

(٤)

ومع أن محاولات كثيرة قامت — قبل فرويد — للاقترب من النفس الإنسانية ودراستها ، فإن المتعارف عليه أن المعرفة « العلمية » لهذه النفس جاءت مع محاولات فرويد وعبرها . فهو لم يعتمد اعتقاداً أساسياً على المنهج التأملى الذاتى الذى ميّز المحاولات السابقة عليه ، بل قامت معرفته أساساً على « الحياة » وما يتم فيها من فحص سريرى للحالات المرضية ، مع جمع أكبر قدر ممكن من أقوال المريض التى تحمل ذكرياته وانطباعاته عن حياته الماضية ، وبخاصة طفولته ، وعن سلوكه ، وبخاونه ، و « أحلامه Dreams » و « كوابسه » . الخ . وبعد أن يتم تدوين هذا كله ، يخلّطه ، ويسعى إلى تفسيره . ويجمع أكبر قدر ممكن من « الحالات » وتفسيرها ، وتصنيفها ، أمكن لفرويد أن يتقدم به « علمه » فى النفس الإنسانية .

لقد كانت « اكتشافات » فرويد فى النفس الإنسانية ومنهجها فى دراستها فتحاً جديداً وياً واسعاً دخلت منه ، ومانتزال ، كثير من المحاولات الساعية إلى الكشف « العلمى » عن هذه النفس ومكوناتها وآليات حركتها فى الواقع الفردى والاجتماعى ، فى الداخل والخارج . حقا إن تلاميذه أنفسهم ، وفى حياته ، اختلفوا معه اختلافات كثيرة أو قليلة ، وإن علم النفس اليوم قد ابتعد كثيراً عما كان عليه عند فرويد ، وإن علم نفس فرويد يوشك أن تكون قيمته قيمة تاريخية ، لكن يظلّ له فضل الريادة فى التحول « بعلم النفس » عن التأملات الفلسفية — التجريدية القديمة إلى المنهج العلمى الحديث ، الذى كان اتباعه وراء كل التطورات التى شهدتها هذا العلم .

فى بنى أمية أجود منه فى الطالبين ، ولا أرى علة ذلك إلا قوة أسباب الطمع ، وإشثار النفس لمعاجل الدنيا على أجل الآخرة .

وقيل لكثير : يا أبا صخر ، كيف تصنع إذا حسر عليك قول الشعر ؟ قال : أطوف فى الرباع المخلية ، والرياض المعشبة ، فيسهل على أرونته ، ويسرع لى أحسنه^(٧) .

وهو يقف كذلك عند الأوقات — أو الحالات — التى يمر فيها الشعر على الشاعر ، ويستصحب فيها ريشه ، دون أن يعرف لذلك سبب « إلا أن يكون من عارض يعترض الغريزة من سوء هذا أو خاطر ختم » . وعلى العكس ، فثمة أوقات « يسرع فيها أثنه ، ويسمح فيها أبته » ، منها أول الليل ، ومنها صدر النهار ، ومنها الخلوة فى الحبس والمسير^(٨) .

كما يقف ابن قتيبة — فى المقدمة نفسها — عند اختلاف طبائع الشعراء : فـ « منهم من يسهل عليه المديح ويمسر عليه الهجاء . ومنهم من يتيسر له المراثى ويتعذر عليه الغزل » ، ويضرب المثل بذي الرمة الذى كان « أحسن الناس تشبيهاً ، وأجودهم تشبيهاً ، وأوصفهم لرمل وهاجرة وفلاة وماء وفرد وحية » ، فلذا صار إلى المديح والهجاء خاتمه الطبع . وذلك أخره عن الفحول^(٩) . . .

بل هو يلتفت إلى أن الشاعر قد يمتلكه « طبعان » ، أحدهما للشعر ، والآخر للحياة ! ويقف — هنا — عند كل من جرير والفردق ، إذ « كان الفردق زهير نساء وصاحب غزل ، وكان مع ذلك لا يجيد التشبيب . وكان جرير عفيفاً جزاًة عن النساء ، وهو مع ذلك أحسن الناس تشبيهاً . وكان الفردق يقول : ما أحوجهم مع عفته إلى صلابة شعرى ، وما أحوجنى إلى رقة شعره لما ترون^(١٠) » .

هذه ، وغيرها كثير فى كتب النقد والبلاغة العربية ، أمثلة على مثل هذه الملاحظات المرتبطة بالنفس الإنسانية — مبدعة أو متلقية — للإبداع . وقد نقول إنها ملاحظات جوية لا تشكل رؤية متكاملة ومعمدة ، وهذا حق ، لكنها تظلّ نابعة من اهتمام بهذه « النفس الإنسانية » — للمبدع والمتلقى معاً — يستند إلى مقولة أساسية تقف وراء الأمر كله ، هى أن الأدب — شعره ونثره — ما هو إلا « نفس » تنبأ به « ناس » ، وتسعى — بكل ما يمتلكه الفنان من أساليب فنية — إلى التأثير فيها .

وعلى أية حال فقد تراكمت هذه الملاحظات الجزئية ، واتسمت فى النقد العربى القديم ، حتى وصلت إلى ذروة الوعى بها فى العمل « اند للشيوخ عبد القاهر الجرجاني المتمثل فى كتابه : « أسرار بلاغة » و « دلائل الإحجاز » . وقد أطال محمد خلف الله أحد الوقفة عند الأول منها ، من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده^(١١) ، على نحو يجعلنا فى غير حاجة إلى إطالة الوقفة عنده ، فما أشرنا إليه عند بعض سابقه ، وما درسه خلف الله عنده ، يكفينا لتأكيد القضية : قضية التفات النقد ، حتى فى بواكيره الأولى ، الإغريقية والعربية ، إلى هذا الارتباط الوثيق بين الأدب

(٦)

لم يكن غريباً ولا مفاجئاً أن يلتزم العقاد المنهج النفسي في نقد الأدب ، وهو الذي أكد منذ بواكير حياته الأدبية « الموقف الذاتي » في الأدب ، والشعر بخاصة ، في تقديمه لديوان المازن الأول (عام ١٩٠٩) ، وهو الذي قال في تقديمه لديوان عبد الرحمن شكري الثاني « لآلئ الأفكار » (١٩١٣) : « . . . فالشاعر العبقري معانيه بناته ، فهن من لحمه ودمه . وأما الشاعر المقلد فمعانيه ربيباته ، فهن غريبات عنه وإن دهاهن باسمه . . . ألا وإن خبر الشعر المطبوع ما ناجى العواطف حل اختلافها ، وبث الحياة في أجزاء النفس بأجمعها ، كشعر هذا الديوان » (١٧) . ثم هو الذي أرسى - مع صديقه المازن - مفهوم « الصدق » في النقد العربي الحديث ، إيان الحركة التي خاضها أوائل العشرينيات مع رؤوس الانحياز الإحيائي ، عبر كتابها الشهير « الديوان في الأدب والنقد » ، الذي قال في مقدمته :

(٥)

وأقرب ما نميز به مذهبنا أنه مذهب إنسان مصري عربي : إنسان لأنه من ناحية يترجم عن طبع الإنسان خالصاً من تقليد الصناعة المشروعة ، ولأنه من ناحية أخرى شرة لفاح القرائح الإنسانية عامة ، ومظهر الوجدان المشترك بين النفوس قاطبة . ومصري لأن دعاته مصريون تؤثر فيهم الحياة المصرية ، وعربي لأن لغته العربية . . . (١٨)

ثم قال في نقد شوقي :

.. وليس هم الناس من القصيدة أن يتسابقوا في أشواط البصر والسمع ، وإنما همهم أن يتعاطفوا ويودع أحسهم وأطبعمهم في نفس إخوانه زبدة ما رآه وسمعه ، وخلاصة ما استطابه أو كرهه . وإذا كان كذلك من التشبيه أن تذكر شيئاً أحمر ثم تذكر شيئاً أو أشياء مثله في الاحمرار فما زدت على أن ذكرت أربعة أو خمسة أشياء حمراء بدل شيء واحد ، ولكن التشبيه أن تطيع في وجدان سامعك وفكره صورة واضحة بما انطبع في ذات نفسك . وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان . . . وإنما ابتدع لتقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس . وبقوة الشعور وتيقظه وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر حل سواء ، ولهذا لا لغيره كان كلامه مطرباً مؤثراً ، وكانت النفوس توافقه إلى سماعه واستيعابه ، لأنه يريد الحياة حية ، كما تزيد المرأة النور نوراً . . . (١٩)

كان من الطبيعي - إذن - أن يجد كل من العقاد والمازن ضالتهما في علم النفس يدرسان من خلاله الأدب والأدباء - أو قل : الشعر والشعراء . وقد اختلغا لنفسيهما - وبخاصة العقاد - خطأ عرفا به ، يركز على شخصية الشاعر وصورته في شعره ، في إطار ما أشرنا إليه من مفهومهما عن « الصدق » الذاتي للشاعر ، من جهة ، وفي ضوء إنجازات علم النفس التحليلي ، من جهة أخرى .

وفيما يخص موضوعنا هنا ، فلابد من الإشارة إلى أن فرويد - الذي تميز بثقافة موسوعية تسم مثقفي القرن الماضي وأوائل هذا القرن ، وبمعرفة وثيقة بالأدب الأوروبية - لم يقف جهده حل دراسة النفس الإنسانية في مجال واحد وحسب من مجالات نشاطها وحركاتها ، بل بحث عن تجليات هذا النشاط في مجالاته المتعددة والمتنوعة ، ومنها مجال الأدب والفن . فقد كانت لفرويد محاولات في دراسة بعض الأدباء والفنانين ، أدت بمنهج جديد يقوم على هذه المعرفة الوثيقة بالنفس الإنسانية ومجاهلها التي حاول الكشف عنها وعن تحولاتها وحيلها . « فقد كان فرويد هو الذي استهل الطريقة الجديدة [النفسية] في تحليل الفن (والأدب) في رسالته عن ليوناردو دافنشي وهولدرلين ، فكانتا مثلاً لتابعيه يقتدون به في هذا المجال ، حتى صار لدينا الآن ما قد يصل إلى المئات من الكتب والمقالات التي تنتظم من « سانت بول » حتى « جيمس جويس » . . . » (٢٠)

ومع بدايات القرن العشرين كانت تحتاج الأدب العربي - بتأثير المرحلة الحضارية التي كانت تمر بها المنطقة (٢١) - موجة جديدة من الإبداع ، ورؤية جديدة للأدب ووظيفته ، تستند إلى كثير مما نادت به الحركة الرومانسية في الغرب ، من التعبير عن الذات والصدق معها ، وتصوير اللحظات النفسية ، والمزاوجة بين عواطف الكاتب ومظاهر الطبيعة ، والنظر في أمور الحياة والناس نظراً عصرياً يقوم على البصيرة النافذة والإدراك الوجداني الشخصي (٢٢) . إنها موجة تقوم - في كلمة - على محوريتي النفس / الذات في العالم وفي الإبداع معاً ؛ ومن ثم يكون مثلها الأعلى « الصدق » في التعبير عن هذه الذات في حالاتها المختلفة . فالشعر - عندهم - هو ما اتفق على نسجه الخيال والفكر لإيضاحاً لكليات النفس وتفسيراً لها . . . فالشعر هو كليات العواطف والخيال والذوق السليم . . . » (٢٥) . وهذا قصرهم على التعبير عن وجدانهم وتجاربهم العاطفية وتأملاتهم في نفوسهم وفيها حوهم من طبيعة ، عازفين عما كان يشارك فيه كبار الشعراء حينذاك من مواكبة لحوادث السياسة وأحداث المجتمع . . . (٢٦)

وإذا تخلق كل حركة أدبية - إبداعية حركة مواكبة من النقد ، فقد بدأ شعراء هذا الانحياز أنفسهم يخلقون هذه الحركة النقدية الموازية بأنفسهم ؛ فأخذ كل واحد منهم يقدم دواوين الآخرين ، أو يقتحمون دواوينهم بأنفسهم ، توضيحاً لمفاهيمهم الأدبية الجديدة ، وتأكيداً لها في مواجهة المفاهيم التي كانت سائدة ومتعارفاً عليها بتأثير نيار الإحياء الذي كان يحتل الساحة حينئذ .

ومن وسط هذا التيار الجديد ، بل من قلبه ، خرج واحد من أكبر نقادنا الأدبيين وأبرزهم ، من جهة ، ومن أقدم من اصطنعوا المنهج النفسي في درس الأدب ونقده ، من جهة أخرى ، هو عباس محمود العقاد .

إغراب ولا استغراق فقد أدى رسالته وأبلغ في أدائها أكمل بلاغ .
وهذه هي الرسالة المقصودة ، وهذا هو الشعر الجيد ، وهذه هي
الطبيعة الفنية ؛ أما المعان والتوليدات فهي وسائل إلى غاية لا قيمة
لها إلا فيما تؤديه وتنتهي إليه . (ص ١١ - ١٢) .

ولا بد أن يصل الشوط إلى متناه بعد هذا كله ؛ إذ يستوى في
منظور الناقد - بناء على هذه المقدمات كلها - جيد الشعر وردئه ؛
« فللردء منه مثل ما للجيد من الدلالة على نفسه والإبانة من
صحته وسقمه . بل ربما كان بعض ردئه أدل عليه من بعض جيده
وأدلى إلى التعريف به والنفاذ إليه ؛ لأن موضوع فنه هو موضوع
حياته ؛ والمرء يحيا في أحسن أوقاته ، وفيها في أسوأ أوقاته ؛ ولقد
تكون حياته في الأوقات السيئة أضعاف حياته في أحسن الأوقات »
(ص ١٢) .

وحين يقف العقاد عند شاعرية ابن الرومي فإنه يربطها
بمنصريا : العصر والموهبة الفردية ؛ « فلا العصر هو كل شيء ،
ولا الموهبة الفردية هي كل شيء . . . وإذا كان العصر لا يخلق
الموهبة خلقا ، فهو بلا رب يوجهها ويصير لها أسباب نجاحها
واستوائها ، بحيث يسهل علينا أن نفهم كيف أن عبقرية من
العبيريات تمتدح على وجهتها في زمن ولا تمتدح إليها في زمن
آخر . . . » (ص ٥٣) . والقرن الثالث الهجري « كان صالحا
لظهور ابن الرومي أيما صلاح ؛ كان صالحا لظهور ابن الرومي -
الشاعر - لأنه كان عصرأ حيا ، حافلا بأسباب الحياة واللوان
الإحساس ، مشغولا بالشعر والعلم وكل ما تشتغل به قريحة أو
سليقة . وكان - فيها هذا ذلك - عصر الموالى ، أو عصرأ للموالى
فيه نصيب وافر من التعلم والتألق والتربية التي تُعد صاحبها للسبق
في كل مضمار . . . » (ص ٥٤) .

غير أن هذا العصر نفسه لم يكن صالحا لابن الرومي الإنسان ؛
أما « ابن الرومي الشاعر في عصر الحياة والإحساس والدراسة
والموالى فهو بخير . . . » [وأما] ابن الرومي الرجل في عصر الدهاء
والحبث والصراع الجهنمي فهو بشرأ ما يكون عليه مثله . . . ولا
سبيل إلى الاقتران بين الشخصين [الرجل والشاعر في شخصية ابن
الرومي] ، ولا سبيل كذلك إلى التوفيق بينهما على أي حال ؛
(ص ٥٤ - ٥٥) .

هذا التمييز بين « شخصين » في « شخصية » ابن الرومي ، على
الرغم من اتحادهما في شعره ، قرين التمييز بين « روحين » في
عصره : روح الحياة والإحساس والدراسة ، وروح الدهاء والحبث
والصراع الجهنمي ؛ وهما معا يفسران عظمة شاعرية ابن
الرومي ، ولحول ذكره - في الوقت نفسه - في عصره ، وأن الناس
لم تزدد به معرفة إلا بعد موته .

أما أخبار ابن الرومي في كتب الأدب والتاريخ فإنها لا تقوم -
عند العقاد - بترجمة وافية أو بما يقرب من الترجمة الوافية ؛ إلا أن
ابن الرومي يعرضنا بعض العوض من ذلك النقص الكبير بخاصة
فريدة فيه ليست في غيره من الشعراء : هي مراقبه لنفسه ،

كانت دراسة العقاد عن « ابن الرومي » : حياته من شعره ،
(١٩٣٨) باكورة إنتاجه على هذا الطريق (٢١) . وفضلا عما يلفت
إليه العنوان ، يقرر العقاد في تمهيد : « . . . أن الطبيعة الفنية هي
تلك الطبيعة التي تجعل فن الشاعر جزءا من حياته أيما كانت هذه
الحياة من الكبر أو الصغر ، ومن الثروة أو الفاقة ، ومن الألفة أو
الشدوذ . ونظام هذه الطبيعة أن تكون حياة الشاعر وفنه شيئا واحدا
لا ينفصل فيه الإنسان الحي عن الإنسان الناظم ، وأن يكون
موضوع حياته هو موضوع شعره ، وموضوع شعره هو موضوع
حياته ؛ فدويانه هو ترجمة باطنية لنفسه ، يخفى فيها ذكر الأماكن
والأزمان ولا يخفى فيها ذكر خالجه ولا حاجته مما تتألف منه حياة
الإنسان ، ومون ذلك مراتب يكثر فيها الاتفاق بين حياة الشاعر
وفنه أو يقل . . . » (٢١) .

وحين يطبق العقاد هذا المقياس - وهو نفسه مقياس « الصدق »
الذي أشرنا إليه - على ابن الرومي وشعره يجده : « واحدا من
أولئك الشعراء القليلين الذين ظفروا من الطبيعة الفنية بأولى
نصيب . فمن عرف ابن الرومي الشاعر فقد عرف ابن الرومي
الإنسان حق عرفانه ، ولم ينقص منه إلا الفضول . . . » (ص ٩) .

فالطبيعة الفنية - هنا - محتلة - كما أشرنا حالأ - مكان
« الصدق » ولكنها لا تختلف عنه ؛ فهي التي تجعل « حياة الشاعر
وفنه شيئا واحدا » ، وهي التي « تجعل الفن جزءا لا ينفصل من
الحياة » (ص ١١) .

والحياة - عند العقاد - لا تعنى إلا « الحياة الباطنية » للشاعر .
وما على الشاعر الحق إلا أن يجتشد - بأدواته الفنية جميعا - ليحبر
عنها .

من ثم يكون كل ما ذكره القدماء من ميزات ابن الرومي
الفنية - « من النظم المجهب والتوليد الغريب واستغراق المعنى حتى
يستوفى إلى آخره ولا تبقى فيه بقية » - لا يعدو أن يكون « أدوات
للتعبير ، وليس هو التعبير المطلوب في لبابه » . فالتعبير المطلوب -
عنده - هو غوص الشاعر في « سريرة نفسه » لاستخراج مكانها .
وهذا ما كان يفعله ابن الرومي ؛ فلشعره - عنده - لم يكن إلا
« إهاب الموصول بعروق جسمه ، المنسوج من لحمه ودمه » (ص
١٢) .

والعقاد لا تغلفه النتيجة التي لا بد أن يصل إليها قارؤه عبر هذه
المقدمات ، بل يصريح بها هو نفسه قبل أن يلغظ بها الآخرون ؛ إذ
يستوى عنده من الشعراء « من أدنى سريرة نفسه بتوليد وإغراب ،
ومن أذاها بكلام لا إغراب فيه ولا توليد » (ص ١٢) . المهم -
إذن - هو « ما يعبر عنه الشاعر » لا كيفية التعبير ؛ « فإذا لم يكن
عند الشاعر ما يعبر عنه فكل معانيه وتوليداته ونواذره لغو لا حاجة
بنا إليه ؛ وإذا كان عنده ما يعبر عنه واستطاع التعبير بغير توليد ولا

الأمين . وصفوه القول في هذه العبقرية أنها كانت عبقرية يونانية لولا الإغراط والانهاك ، أو أنها كانت عبقرية يونانية مكبرة الجوانب بعض التكبير ، (ص ٢٣١) . ولا عليك أن العقاد نفسه يتساءل - وكأنه يخاطب نفسه - . . . من هم أبلاؤه اليونان ؟ لا ندرى أهم من إغريق الجزر أم من إغريق البلاد المعروفة باسم اليونان ، أم من إغريق آسيا الصغرى . . . ومن الصعب الذي يحتاج إلى تفسير أن نقول إن هؤلاء الإغريق جميعاً سلبية واحدة ، وأمة واحدة ، وعنصر واحد ، ينحدر منه الرجل ، ويستقل إلى بيته أخرى ، وينجب الأبناء في بيته الجديدة ، فيجتمع فيهم كل ما تفرق من خصائص العبقرية الفنية التي تسمى الآن بالعبقرية اليونانية ، (ص ٢٣٢) - لا عليك من هذا كله ، ومن أن أمه فارسية ، ومن أنه حريّ الثقافة والحياة ، لأن العقاد اقتنع بأن ابن الرومي اجتمع له - في شعره - من الصفات أو التجليات لعبقرية ما لا يمكن تفسيره إلا باليونانية - الإغريقية المختلطة بذاتيه الميالة إلى الإسراف والغلو ، كما رأينا .

أما هذه العبقرية - التي أعادها العقاد إلى أصولها - فهي عبقرية وتعبد الحياة ، ونحيا مع الطبيعة ، وتلتقط الصور والأشكال ، وتشتخص المعاني ، وتقدم الجمال على الخبر ، أولاً تحب الخبر إلا لأنه لون من ألوان الجمال ، ثم هي تنظر إلى الدنيا نظرتها إلى المعرض المنسوب للتمثل والمتعة ، لا نظرتها إلى الحصن المغلق أو الصومعة الموحشة ، أو غير ذلك من نظرات الأجيال والأديان . . . لولا أن الإغريق كانوا يصيرون من كل منعة بمقدار ، وابن الرومي كان لا يعرف في أمر من الأمور مقداراً أقل من الإغراط والانهاك ، (ص ٢٣٣) . والعقاد يسمى إلى أن يجد هذا كله في شعر ابن الرومي .

وأما « فلسفة » ابن الرومي فتشخص في عالم الطفولة الخالدة ، « الذي يطالع صاحبه أبداً بهجة جديدة أو خوف جديد : طفولة خالدة ولكنها مروعة ، لفرط ما ألح عليها السقم والألم » فهي في هذه المادبة الإلهية التي تسمى بالدنيا فاهرة الحسن أبداً لكل طارئ جديد من طواريء الإغراء والترويع ، طفولة لم تزدها السنون إلا إمعاناً في الطفولة ، وإغراقاً في اللعب ، وشوقاً إلى الحلوى ، ودهية من العصا ، واحتياجاً على هذه الرهبة ، فلن ترى في شعره كلمة واحدة إلا هي قولة الطفل الكبير الذي يفهم أضعاف ما يفهم الكبار ، ولكنه لا يحسن إلا كما يحسن الصغار . (ص ٢٦٦) .

وأما « صناعته » - بمعنى سبائه الفنية في شعره - فتحتل الفصل الأخير - السادس - الذي لا يشغل إلا تسع عشرة صفحة من هذا الكتاب الكبير ، لأن بعض هذه السهات « نفسى لا نعود إليه في هذا الفصل لأنه سبق في مواضع من الفصول المتقدمة ، وبعضه لفظي يرجع إلى الصياغة وأسلوب التعبير والتزعة العبية التي ينفرد بها الشاعر بين الشعراء . وإن تساووا في الإحاطة . . . » (ص ٢٦٨ - ٢٦٩) .

وتسجيله وقائع حياته في شعره - فما من أحد له شأن في حياته إلا وجدت اسمه في ديوانه معدوحاً أو مهجوراً أو موصوفاً أو مردوداً عليه . . . بل يذكر في شعره الطعام الذي أحب ، والخلق الذي تخلق به ، محموداً كان أو مذموماً ، حتى كأنه يتخرج من كتابه ؛ فيذكر عن نفسه الكذب ، والجبن ، والحرص ، والمجون (ص ٧٣ - ٧٤) . ويظل العقاد يطارد ملامح ابن الرومي الجسدية في شعره (ص ٩٦ وما بعدها) ، ونخاؤه وهواجسه وأوهامه وسخريته من نفسه ومن غيره ، وحقدته وحسنه وهجاءه وتطيره . . . فابن الرومي « لا يجوزك إلى التعرف والاستطلاع » لأنه يفتيك عن الملاحظة بما يقوم به هو من ملاحظة نفسه ، وتقيد شواذ فكره ومهمات فؤاده ومسحات أحلامه . فكأنما هو رقيب على بواطنه وظواهره ؛ وكأنما أعطى نفسه ليجربها ويقيّد تجاربه فيها ! . (ص ٧٥) .

والعقاد لا يهمل - بطبيعة اهتمامه - السعي للوقوف على العلة النفسية - وراء هذا كله - من حياة ابن الرومي وشخصيته ، فيجدها في طبيعته التي تتميز في كل شيء بالاستقصاء والإسراف ، ولا يمسكها ضابط ولا تعدهما عزيمه (ص ١١١) ، وهو ما يرجع بدوره إلى « توفّر الحس ، ومصارعة الرغبة الحاضرة ، الاندفاع معها ، وقلة الصبر عنها » ، مع الانتصار إلى عزم وإرادة يدفع هذه النزعات إلى الاعتدال : « ولكن أن له العزيمة وهو أسير إحساس اللحظة التي هو فيها ، لا يترك له استغراقه في مؤثراتها الحاضرة منفذاً إلى التفكير في قابل أو غابر ، ولا يمدل بما يزيته الحس والخيال حظاً تزيته له الحكمة والحصافة » (نفسه) .

وطبيقتي - كذلك - أن ينتهي صاحب هذا الطبع المسرف والمراج غير المعتدل إلى نوبات من الانقباض والوجوم « اتقاء للألم ، أو شعوراً بالوحشة التي تتباه حين يرى التفاوت بين شعوره وبلادة من حوله » أو مضيقاً مع عادة التفكير والحلو بالنفس ، التي ينيها التفات الإنسان إلى موارد الإحساسات المتوالية على وجدانه وحسنه . . . فالسكون أدل على أحسن للتوفر في بعض الأحيان من الحركة والاضطراب . . . (ص ١١٢) .

لقد وقع ابن الرومي في حلقة جهنمية من مزاجه المسرف وجسده المعتدل : « فمزاجه أغراء بالإسراف ، والإسراف جن على مزاجه » فإذا هذا الإسراف الموكل بالاستقصاء في كل مطلب ورغبة خليق ، ولا عرو ، أن يسقم جسده وينهك أعصابه ويتحيف صوابه ؛ بيد أنه لا يسرف هذا الإسراف إلا وي جسمه سقم ، وي أعصابه خلل ، وي صوابه شطط ، لا يكبح حماحه ، فالعلة هي سبب الإسراف . والإسراف هو سبب العلة ! (ص ١١٢) .

هل هذا كله دخل في تشكيل « عبقرية ابن الرومي » ، وهي « زينة حياته . والفرض الذي من أجله عاش ، ومن أجله يكتب الكاتبون عنه ؟ نعم . مع عوامل الوراثة عن أصبه الرومي ، فقد كان « لا يتحرك ولا يتفلسف ولا يطعم ولا يشمر إلا ليشترك في ذلك كده مادة حياة ، ويرحمه ما عمل وما علم في قالب النفس ترجمة البر »

الشعرية والفحولة العربية» (ص ٢٨١) . ولم يكن ابن الرومى من يسهل وقوعهم فى الخطأ النحوى ، وكان أقل الشعراء تجوذاً فى «عروضه» ، وأكثرهم حرصاً على أوزانه .

وابن الرومى أجاد فى أبواب الشعر كلها على حد سواء ، وشعره كله - فى استوائه على طبقة واحدة من الروح والنسج - كأنه كتب فى سنّ واحدة ، وما ذلك إلا لأنه صدر عن شعور واحد هو هذا «الشعور الجديد» [ربما يعنى المتجسد] أو شعور الطفولة الفنية التى لازمت فى حياته من المبدأ إلى النهاية» (ص ٢٨٦) .

(٨)

هذه هى دراسة العقاد عن «ابن الرومى» ، حياته من شعره ، وهى - كما هو واضح - دراسة فى شخصية ابن الرومى الإنسان كما يتجلى فى الشعر ، الذى يصبح - فى هذه الدراسة وأمثالها (٢٢) - مجرد وثيقة ، تعين الناقد - فيها يتصور - على رسم معالم شخصية نظراً أن الكثير من معالمه متصورة - إن لم يكن متوفاة !

والتزول بالشعر إلى مستوى «الوثيقة» النفسية يصبح الكثير من معالمه «الفنية» التى نظراً أن الناقد الأدبى يجعلها منه الأول ، بل شغله الشاغل . إن المجال الأساسى لعمل الناقد هو النص الأدبى نفسه ، بوصفه نصاً أدبياً ، وإذا ما احتاج إلى دراسة شخصية الأديب أو جانب منها فلنكن يلقى من خلالها ضوءاً على هذا النص أو ذاك من أدبه ، أى أن اهتمام الناقد بالأديب وشخصيته هو اهتمام جانبى ، أو موظف للخدمة غرضه الأساسى ، وهو إضاءة النص الأدبى من جوانبه جميعاً . أما الاهتمام بـ «الشخصية» فليس هو - بالقطع - مجال عمل الناقد الأدبى ، بل هو مجال علماء النفس وحدهم .

وليس من هنا أن تناقش النتائج التى وصل إليها العقاد فى دراسته تفصيلاً ، ولا أن نقاربا بالنتائج الأخرى التى وصل إليها نقاد آخرون من أبناء الاتجاه نفسه ، لأن مجال اهتمامنا هو «المهج» و «الرؤية» التى تقوم عليه . والمهج يبدأ بالإنسان - الذى «يتصادف» أن يكون شاعراً ! - ويتشعب إليه مثبثاً من القضايا - كآثر البيئة والثقافة والوراثة والتربية المنزلية . . إلخ - ما هو أدخل فى اهتمام علم النفس منه فى الأدب ، حتى إذا وصل إلى المجال الحقيقى لمقبرة العبقري - بتعبيرهم - وهو إبداعه - المجال الحقيقى لاهتمام النقد والدراسة الأدبية - كانت الأخيرة قد نفذت والنفس قد انقطع ، فلا نجد فى دراسة العقاد الطويلة (مثنان وتسعون صفحة) إلا هذه الصع عشرة صفحة التى تشكل الفصل السادس والأخير من الدراسة ، وإذا هى مجموعة من الملاحظات السريعة جداً عن بعض الظواهر الأسلوبية والبنائية ، وبعض «نشآت نحوية» فى شعر ابن الرومى ، لو بدأ بها العقاد وركز عليها لكان للدراسة شأن آخر ، ولكننا قد عرفنا ابن الرومى «الشاعر» وشعره - وهما مطلبنا الحقيقى (٢٣) .

ولعل أول مجليات هذه الصناعة «طول نفسه وشدة استقصائه المعنى واسترساله فيه» ، حتى خرج على ما هو متعارف عليه فى الشعر العربى من وحدة البيت إلى «جعل القصيدة «كلاً» واحداً لا يتم إلا بتمام المعنى الذى أوداه على النحو الذى نحاه ، فقصائده «موضوعات» كاملة ، تقبل العناوين ، وتنحصر فيها الأغراض ، ولا تنتهى حتى ينتهى مؤداها ، وتفرغ جميع جوانبها وأطرافها ، ولو خسر فى سبيل ذلك اللفظ والفصاحة» (ص ٢٦٩) .

ثم إن إطالته ليست «حفاوة» بالممدوحين وإكباراً لشأنهم وإظهاراً لعنايته بإرضائهم ، وحسب ، بل لأنه هو نفسه - أيضاً - كان «يستريح إلى الإطالة كما يستريح «الجواد الكريم» إلى سعة المضمار ، لأنها تشيع لذة القدرة على النظم والتمكن من اللغة ، وتنفى ظنة المعجزة التى كانوا يعبرونه بها ، ويتمون فى شعره من أجلها» (ص ٢٧٠) . ولهذا - أيضاً - كان يركب الفواى الصعبة ، ويتمد رياضة الحروف المصيبة ، ويكان كثير المعارضات ، «لهذا سمع الكلام الجيد لم يبرح أن يعارضه بكلام من بحره وقافيته ومعناه ، ولم ينس أن يجرب قوته إلى جانب كل قوة ، ويحرك شاعريته إلى جانب كل شاعرية» (نفسه) . «وحبه هذا للمعارضة وتجربة القدرة هو الذى كان يدهوه إلى النظم فى هذا المعنى أو ذاك من المعانى الطريفة التى كانت تروقه فى شعر بعض الشعراء ، لا سارقاً أو غاصباً ، بل كاسباً للمعنى ثوباً يروق فى عين الناظر إليه !

ومن لوازم ابن الرومى فى صناعته لازمة الأفعال المزيدة والمشتقات التى «تكثر فى شعره كثرة لم نلاحظها فى شعر غيره . ونحسب أن الإطرار فى استخدام المشتقات والأفعال المزيدة هو الوسيلة التى لابد منها للشاعر العربى الذى يريد أن يتناول المعنى من جميع نواحيه ، ويتدرج به فى مختلف درجاته» (ص ٢٧٤) ، «إلا أنه كان يسرف فى جمعها حتى تنبجها الأذن فى بعض الأبيات» (ص ٢٧٥) . كذلك كان الاستطراد أو الاستغراق فى المعنى يوقعه «تارة فى إهمال اللفظ وتارة أخرى فى الأساليب الثرية» (ص ٢٧٦) . وربما كان هذا لأنه لم يشغل باللفظ فى صناعته ، ولم يجعل به إلا لأداء المعنى ، «وهذا سلم من لعب الجناس اللفظى والمحسنات الموهمة ، مع أنه نشأ فى العصر الذى نشأت فيه هذه المحسنات . . .» (نفسه) .

وابن الرومى كان شاعراً ناقداً له مذهب فى البلاغة ورأى فى المعانى وحجة فى الاختيار ، فكان كثير الرجعة إلى شعره مهذياً وتنقيحاً . لكنه - أيضاً - أسلمت له طريقة فى النظم يقصر بها المعنى على الظهور ولو اضطر إلى الحشو واللف والاعتراض ، فلا تشعر إلا وقد استدار له البيت على أحسن تركيب ، وأصبح الحشو فى يده حسناً ، يزيد المعنى ولا يبيعه» (ص ٢٧٩) .

وكان ابن الرومى يقدم إعجاباً بالفضل ، فى حين كان الشعراء يقدمون بالفضل المدح والوصف . وكان كذلك يصنّب اللفظ ويعتمد الغريب ، وبخاصة فى الطرد ووصف الأسد وما إليه ، «لأن الشعراء العباسيين جعلوا الطرد خاصة معرضاً للبدواة

(٩)

وصلاته بالنواحي العميقة الخفية في نفوس متعجه ، أو يدرسون تجربة المتلقى - السامع أو القارئ أو المتفرج - مع العمل الأدبي أو الفني . وكان هذا كله دافعا لرجال الأدب للاقترب من علم النفس في دراساتهم ، على نحو ما يتمثل في محاضرة ت. س. إليوت عن « التجربة في النقد » (١٩٢٩) ، وفي كتاب هربرت ريد « مقالات في النقد الأدبي » (١٩٣٨) ، ول كتاب ريتشاردز « النقد العملي » (١٩٢٩) و « مبادئ النقد الأدبي » (١٩٣٤) .

على أن الوجهة النفسية في دراسة الأدب ليست وليدة العصر الحديث إطلاقاً ، ولا هي مقصورة على دراسات الغرب ؛ فهناك نماذج منها في الدراسات العربية القديمة ، والمعاصرة . ويشير خلف الله إلى جوانب من هذه الوجهة في كتابات ابن قتيبة (ت ٢٧٦ هـ) ، والقاضي الجرجاني (ت ٣٦٦ هـ) ، ثم عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١ هـ) ، في الكتابات القديمة ، وإلى كتابات طه حسين وأحمد أمين في الدراسات الحديثة .

إن روح العصر الحديث في نقد الأدب - في منظور خلف الله - تقوم على : فهم للعمل الفني ، وتأثير به ، ثم عرض وتحليل لجوانبه ، يقومون على أساس نظرية واضحة في الأدب ، من طول الممارسة لنصوصه وروائع آثاره ، تحيط بها وتوجهها ثقافة شاملة مستمدة من تجارب الحياة ، ومن مختلف الدراسات المتصلة بالأدب اتصالاً وثيقاً (ص ٤٢ - ٤٣) .

وفي الفصل الثامن - « طبيعة الأدب من الوجهة النفسية » - يتساءل خلف الله : هل هناك معين فطري خاص تنبثق منه الفيوض الأدبية ؟ وهل يتطلب إنشاء الأدب وتقديمه موهبة أو مواهب أخرى وراء قدر صالح من الذكاء العام ، تتطلبه عملية الخلق والابتكار والموازنة ، التي تقوم على إدراك العلاقات ؟

وتبدأ الإجابة من الإشارة إلى ما قاله أرسطو من أن الشعر ينطلق - عند الإنسان - من غريزتين ، هما غريزة المحاكاة أو التقليد ، وغريزة الموسيقى أو حب النغم . وإلى ما قاله القاضي الجرجاني من « أن الشعر علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء ، ثم تكون الذرية مادة له . . »

أما علم النفس فقد طرق الموضوع من زاوية دراسة « العبقرية » في مظاهرها المختلفة . ومن أهم هذه المظاهر الإبداع الأدبي . ويشير إلى دراسة تerman عن « الخصائص العقلية المبكرة للاثلاثية عبقري Genetic Study & Genius » ، التي انتهت إلى أن النبوغ قد يتوقف على عامل الحسب والبيئة المواتية للتربية في عهد الطفولة ، لكنه ليس أثراً مباشراً لها أو لواحد منها ، وليس من الضروري أن يرتبط بهما وجوداً أو عدماً . والذي لا شك فيه هو أن هؤلاء المشهورين في كبرهم يمتازون في صغرهم بسلوك يدل على نسبة ذكاء عالية جداً . كما يشير إلى دراسات « بيرت » لطرائق سلوك العقل في الفن ، واختبارات الذوق الأدبي ، التي تنتهي إلى تأكيد الهبات الفطرية النادرة في الفنان ، وإن كانت فروقاً في الدرجة لا في النوع ، وأن هناك مقدرة Capacity للذوق الأدبي توجد مع

على أية حال فليست دراسة « الشخصية / الأدبي » عبر أدبه هي نقطة الالتقاء الوحيدة بين علم النفس و « النقد الأدبي » ؛ فقد التقيا أيضاً على أرض « النظرية الأدبية » . وفي هذا المجال كان لكل من النقاد الأدبيين رؤيتهم ، التي هي أقرب ، بطبيعتها ، إلى الأدب نفسه ، كما كان لعلماء النفس رؤيتهم ، التي كانت - بطبيعتها أيضاً - أقرب إلى علم النفس .

وكان محمد خلف الله أحد قد تخرج من « دار العلوم » ثم درس علم النفس والفلسفة في جامعة لندن ؛ فلما عاد من بعثته أسند إليه - مع أحمد أمين - ميدان جديد في الدراسات العليا بجامعة القاهرة ، هو تدريس « صلة علم النفس بالأدب » ، الذي واصله خلف الله - بعد هذا - في جامعة الإسكندرية ، حتى استوت له مادة كتابه الرائد « من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده » (٢٤) .

والكتاب يبدأ بفصل عن « بعض التيارات الفكرية التي أثرت في دراسة الأدب ونقده » ، يستهل بالإشارة إلى أن مصر - حين بدأت هضمتها الحديثة - كانت في حاجة إلى الروح العلمي وتطبيقه في مختلف مناحي الحياة ؛ وهو اتجاه لم تكن مصر فيه وحدها ، بل كان الشرق كله - وما يزال - يقاسمها إياه ، وكان الغرب قد سبق الجميع - في العصر الحديث - إلى هذا الميدان .

وكان العلم في أوروبا قد بدأ - في القرنين السادس عشر والسابع عشر - بالاتجاه إلى المادة لدراساتها ومحاولة السيطرة على الطبيعة وإخضاعها للبحث والتحليل ، حتى جاء القرن التاسع عشر ، الذي صبغ العصر كله بصبغة العلم ، وقد تهيأ لدراسة الحياة دراسة علمية منظمة ، فظهرت نظريات التطور . وما إن انتصف القرن - التاسع عشر - حتى خطا البحث خطواته الكبرى نحو دراسات النفس الإنسانية في مظاهر تفكيرها وإحساسها ، وذوقها واجتماعها ، دراسة شاملة دقيقة ، لئلا يلبسها العصر الذي نمش فيه الآن ؛ وهكذا كانت المصير الأولى من العلم الأوربي « عصر المادة أو العلم الطبيعي » ، وكان القرن التاسع عشر عصر الحياة أو العلم البيولوجي ، وقرننا الحاضر عصر النفس - أو السيكولوجي (ص ١١) .

وقد تأثر الأدب بهذه الحركة العلمية الشاملة : في مناهج دراسته والتاريخ له ، كما تأثر - كما فعل منذ الإغريق القدماء - بالفلسفة ، ثم تأثر - أيضاً - بدراسة النفس الإنسانية - أو السيكولوجيا - التي جعلت الجمع بين الذوق والمعرفة في النقد الأدبي ضرورة ، كما جعلت إقامة الدراسات الأدبية على أساس منهج واضح ، يجمع بين داتية الأدب وموضوعية الفكر العلمي ، ضرورة كذلك .

من هنا رأينا علماء النفس - ابتداء من فرويد - يدرسون « الإبداع الفني » و « سيكولوجيته » ، أو يدرسون النتائج الفني

الحياة واللغة من انفعال وجدانى يوحى بالتعبير إيجاباً طبيعياً .
ويصف وردزورث تجربته فى نظمته فى مقدمة الديوان (ص ١٧ -
١٨) ، فيقول :

كانت خطى أن أنظر طويلاً إلى الشيء أريد النظم فيه ، وأن
أستوحيه هزة من الأحاسيس القوية ، وأن أطيل الضكير العميق فيها
علق بنفسي منه ، حتى أستعيد الذكريات التى كانت لى معي ، ثم
أدع الفرصة بعد ذلك للشاعري تنساب فيها اختيارياً . ولذلك لن
يجد القارئ فى قصائدى كثيراً من زور الوصف وباطله ، وسيجد
اللغة التى أستعملها مناسبة للأفكار حسب أهميتها . ولعل من
بعض مزاجها هذه الحيلة أنها صديقة للخاصة التى لا بد من تحققها لى
الشعر وهى « حسن الأداء » ، ولكنها بالضرورة باهتة بغير
جزء كبير من صور الكلام وتعاييره مما يحسب ميراثاً مشتركاً بين
الشعراء (ص ٨١) .

لالشاعر ليس مطلوباً منه إلا اختيار اللغة المناسبة - من لغة
الناس نفسها - اختياراً يقوم على اللون والإحساس ، وأن يضاه
إليها طراقة الوزن وطلاوته . من ثم فالكلام - عنده - لا ينقسم
إلى شعر ونثر ، بل ينحى أن ينقسم إلى شعر وعلم ، ومن الشعر ما
هو منظوم وما هو منثور . وللوزن فى النظم لذة طبيعية لا يجدها
إلا مكابر ، ولو وصفت المواطن والمعادن والصفات وصفاً
جيداً ، مرة فى النثر ومرة فى الشعر ، لقرىء النظم مرة ، حيث
لا يقرأ النثر إلا مرة واحدة .

لالشاعر - عند وردزورث - إنما يتميز بامتلاكه مقداراً أولم
من الحس والحاسة والحنان والمعرفة بالطبيعة الإنسانية . وما
موضوع الشعر إلا الحقيقة : الحقيقة العامة العاملة . وشعور
الشاعر ينشأ من اللذة ، لهدفه هو عرض الحقيقة عرضاً يورث
اللذة .

أما كولريج فيؤكد - كذلك أن القصيدة تحتوى العناصر نفسها
التي يحويها التأليف النثرى ، فالفرق بينهما ليس إلا فى كيفية جمع
هذه العناصر معاً تبعاً لهدف معين ، وعلى حسب الفرق فى الهدف
يكون الفرق فى التأليف . فـ « القصيدة هى ذلك النوع من التأليف
الذى يخالف الأحوال العلمية فى أنه يتخذ من إيصال اللذة - لا
تقرير الحقيقة - هدفه المباشر ، والذى يتميز من بقية أنواع الكتابة
التي تشترك معه فى هذا الهدف بأنه يرمى إلى تحقيق لذة عامة تصدر
عنه باعتباره وحدة متعاسكة ، وتتمشى مع نشوات الارتياح الخاصة
التي تصدر عن كل جزء من أجزائه » (ص ٨٩) . والشاعر - فى
صورته المثالية - يثير النشاط فى النفس الإنسانية كافة ، ويضع
ملكاتها بعضها للبعض الآخر حسب أهميتها وشرافها ، وهو ينفث
روحاً من الوحدة تولف كل إلى كل وتجمعه ، وعدته فى ذلك تلك
القوة التركيبية السحرية التى تطلق عليها اسم الخاطر أو الخيال .
هذه القوة - التى يدفعها الفهم والإرادة إلى العمل ، وينوليهاها
بالتوجيه الحازم المستمر الرقيق - تكشف عن نفسها فى حفظ
التوازن ، وفى التوفيق بين الكيفيات المتعارضة أو المتباينة ، فتجمع
المتشابه إلى المختلف ، والمعنوى إلى الذاتى ، والفكرة إلى الصورة ،

الطفل فى شكل فطرى وتنمو باطراد مع نموسه ، وبين هذه المقدرة
والذكاء العام تلازماً عالياً High Correlation ، كما أن هناك
تلازماً - ولكن بدرجة أقل - بين هذه المقدرة وتذوق الصور
والموسيقى .

وأخيراً ينبر خلف الله قضية « الذات Subjective »
والموضوعي Objective ، فى تذوق الفن والأدب ، معتمداً على
دراسة سيرمان فى كتابه « العقل الخالق Creative Mind » ، التى
تنتهى إلى أن موقفنا العقل نحو الشيء الذى نعدّه جيلاً موقف فى
نهاية التعقيد ، وأن الناس ينقسمون فيه طوائف أربعاً على الأقل :
فقوم يحبون - أو يكرهون - عملاً فنياً لما يثيره فى عقولهم - من
طريق تذاوى المعانى - من ذكريات أو أطراب وشجون غامضة ،
وهؤلاء هم النوع الربطى Associative type ، وثمة من يبنون
تفضيلهم للأشياء على أساس تأثير فيسيولوجى ونفسانى خاص تحدثه
فيهم ، ثم هناك من يتكلمون عن الفن كأنها ينسبون إليه - كما
ينسبون إلى كل ما يرون - شخصية ، فالإبريق « سمين مرح » ،
والبحر « غضبان هائج » ، واللون الأرجوانى « صاحب لعب » ،
والأحر الحفيف « حلورقيق » . . إلخ . أما الفريق الأخير - وهو
الأندر - فهو يتخذ من الأحوال الفنية موقفاً ذهنياً نقدياً ، أكثر منه
نفسياً انفعالياً .

ومع هذا فهو ينتمى - استناداً إلى بيرت - إلى أن هناك إحساساً
عاماً بالجمال ، وأن هذا الإحساس - على الرغم من العوامل
الأخرى - يحدث فينا جميعاً أثراً متشابهاً ، وأن الجمال موضوعى ،
أو أن أحكامه - على الأقل - يمكن أن تكون عامة الصديق ، وأن
عالم النفس لا بد صائر إلى هذا الرأى ، فنحن نرى الجمال لأنه هناك
لبرى ، وليس الجمال شيئاً نخترعه أو نتصوره بأنفسنا ، إنه يقيم فى
الموضوع الجميل .

ويعرض خلف الله - فى الفصل الثالث « النواحي النفسية
واللغوية فى بحوث بعض الشعراء النقاد » - للمخصوصة النقدية التى
قامت بين الشاعرين - راندى الحركة الرومانسية الإنجليزية -
وردزورث وكولريج . فقد هنت لها فكرة أن ينظماً سلسلة من
القصائد من نوعين : أحدهما يقوم على أحداث وأشخاص مما وراء
الطبيعة (على الأقل فى بعض نواحيه) ، على أن يكون الهدف هو
إثارة عنابة القارئ من طريق التنبيه التخيل والتمثيل للأحاسيس
والانفعالات التى تصاحب تلك الأحداث لو أنها كانت واقعة .
والنوع الثانى يقوم على موضوعات منتزعة من الحياة العادية ، حيث
الأحداث والأشخاص مما يجده العقل الباحث فى كل قرية وهلة ،
شريطة أن يكون عقلاً ذا فراءة وحس مرهف ، أو على الأقل ذا
ملاحظة لا تغفل منها تلك الحوادث والأشخاص متى عرضت لها .

بهذا نشأت فكرة ديوان « قصائد غنائية Lyrical Ballads »
الذى صدر لوردزورث وحده . وقد صدره الشاعر بمقدمة أثار
فيها حدة من الغضب ، كان أهمها إثارة للشعر الذى يتناول الحياة
العادية - حتى فى جانبها الحسن - فى لغتها المألوفة ، وما يثيره هذه

والفردى إلى العام ، والجديد والقديم ؛ بين حالة غير عادية من الانفعال ، ونوع غير عادى من الضبط والنظام ، وبين الحكم اليقظ والواقى والحاسة المتدفقة العميقة . وهى - إذ تمزج الطبيعى والمصنوع وتنسجها معاً - لاتزال تخضع الفن للطبيعة ، والطريقة للمادة . وإعجابنا بالشاعر إنما يكون لتأثرنا الوجدانى بالشعر .

فى هذا الإطار العام يرز كولدريج على صديقه وردزورت ودوداً تفصيلية فيها يخصص اللغة ، والوزن ، ووحدة القصيدة ، والتميز بين الشعر والنثر ، والقواعد التى ينظم الشاعر أسلوبه طبقاً لها (وهى أسس معرفية نفسية أساساً) ، ودور كل من التأمل والخيال فى الشعر ، مؤكداً - فى هذا كله - أن الشعر لا يقبل أن يفرض عليه مبدأ خارج عن طبيعته ؛ فإن ذلك يحوله إلى فن آلى ، وأن قواعد الخيال هى نفسها قوى النمو والإنتاج ، وليست الكلمات التى تظهر فيها إلا المعالم والظواهر الخارجية للثمرة . وقد يكون من المستطاع أن نجسد صورة خادعة شكل الثمرة والوانها السطحية ، لكن الخوخة الرخامية تبقى أبداً باردة جامدة ، لا يرفعها إلى فمه إلا الطفل الصغير (ص ١٠٤) .

ويقف الفصل الرابع عند « المنزع النفسى فى بحث أسرار البلاغة » لعبد القاهر الجرجانى . ولعبد القاهر كتابان ، هما « دلائل الإيجاز » و « أسرار البلاغة » ، يعالج فيه الأدب على طريقة واضحة يتعاون فيها الاستقراء والذوق والمعرفة ، ويرجع فيها إلى الأسس العامة التى تنفرد عنها ظواهر الأدب ، وتنبئ عليها نواحي جماله وتأثيره . فعلى الباحث - إذن - أن يتنبه لناحيتين فى دراسة الفن الأدبى : أولاهما ناحية البناء والنظم والتركيب ، والثانية ناحية الصياغة والتصوير والجمال ؛ وهو ما فعله عبد القاهر - على ما يظهر - فى كتابيه ؛ فهو يعالج الأولى فى « الدلائل » ، والثانية فى « الأسرار » .

ويعطينا عبد القاهر مفتاح نظريته هذه فى قوله (الأسرار ص ٣) :

فإذا رأيت البصير بجواهر الكلام يستحسن شعراً ، أو يستجيد نثراً ، ثم يجعل الشئ عليه من حيث اللفظ فيقول : حلوشيق ، وحسن أنيق ... فاعلم أنه ليس يبتكك عن أحوال ترجع إلى أجراس الحروف وإلى ظواهر الوضع اللغوى ، بل إلى أمر يقع من المرء فى فؤاده ، وفضل يقتدحه العقل من زناقه (ص ١١٥)

فالمسألة - إذن - مسألة ترتيب خاص فى صياغة المعانى ، وهذا الترتيب يحدث أثراً ما عند قارئه أو سامعه ؛ وهذا الأثر فى المتلقى - عنده - هو أهم مقاييس الجودة الأدبية .

كما يجاوز عبد القاهر ما كان يسود النقد العربى من جمل قصيرة وأحكام متيسرة ، ليصبح تحليله للنصوص جولة يجولها الناقد فى الأفاق التى هام فيها الشاعر ، ثم يعود ليقص على الناس ما رأى ، وليكون المترجم بين الشاعر وبينهم ، كما يقول أناتول فرانس . وإذا كان مدار « الأسرار » فكرة رئيسية ، يصح أن نعدّها نظرية

لعبد القاهر ، تدور على أن « مقياس الجودة الأدبية هو تأثير الصور البيانية فى نفس متلقوها » - فإن هذه النظرية جزء من تفكير سيكولوجى أعم ؛ فال مؤلف لا يفتأ يدعوكم إلى تجربة الطريقة النفسانية التى يسميها المحللون « الفحص الباطنى Introspection » - وذلك أن تقرأ الشعر وتراقب نفسك عند قراءته وبعدها ، وتحاول أن تفكر فى مصادر أحاسيسك ؛ فـ « إذا رأيتك قد ارتفعت واهتزت واستحسنيت ، فانظر إلى حركات الأريحية مم كانت ، وعند ماذا ظهرت » .

ثم يخوض فى سيكولوجية الإلف والغربة ، واليهان والمشاهدة ، والحلاف والوفاق ، والسهولة والتعقيد ، وأثر كل منها فى النفس . ويتعرض لشرح الإدراك ، ويميز بين إدراك الشئ جملة وإدراكه تفصيلاً ، بما يذكر بنظرية « الجشتالت Gestalt » أو هيكل العام عند علماء النفس ، التى تقوم على أن الفكر ينفذ فى الصفحة الأولى - بنوع من البصيرة - إلى هيكل الشئ جملة ، ثم يتبين بعد تفصيله ودقائق أجزائه وما بينها من صلات . ويحرص - دائماً - على تأكيد مكانة الذوق والطبع والحنس الفنى فى المتعة الأدبية .

وعلى أية حال ، فإن عبد القاهر صاحب نظرية فى النقد الأدبى ذات طابع سيكولوجى وفوقى واضح ، تُثت بكبير صلة إلى اتجاه من أهم الاتجاهات المعاصرة فى دراسة النقد ، يقوم على العناية بالعناصر الأصلية فى الفن ، وينواحى تأثيره فى النفوس .

ولقد كان عبد القاهر - فى هذا كله - استمراراً وتنظيماً للجهود العربية النقدية التى تمهدتها وفتتها الحية الإسلامية الجديدة ، كما أنه تأثر - على نحو ما - بالبحوث الإفريقية المترجمة ، وانتفع بها انتفاعاً ظاهراً فى دراسته لأثار البلاغة . وهذا التأثير أوضح ما يكون فى النواحي التعريفية والتحقيقية ، وفى المنزع النفسى العام عنده ، وفى بعض الأسرار التى اعتدى إليها فى كتابه .

غير أن هذا كله لا ينفى عن عبد القاهر صفة العالم المبتكر ، ولا يقلل من أهمية نظريته التى لم يسبقه سابق إلى عرضها وتحفيقها وإفراد موضوعها بالدرس .

أما طه حسين ، فنقدته هو موضوع الفصل الخامس - والناقد الحديث وانتفاعه بنتائج الدراسات الإنسانية وبخاصة علم النفس . فقد طرح طه حسين - فى مقدمة أول بحوثه - ذكرى أبى العلاء - قضية معالجة الأدب بروح العلم ، وفى حدود من المصطلحات العلمية الخالصة ؛ ولم يكن هذا الطرح مجرد حماسة وقتية ، بل كان أسلوبياً فى البحث الأدبى سيلازم صاحبه ، وإن اختلف صرامة ومرونة فى مختلف دراساته ، وسبيداً به عهداً جديداً فى دراسة الأدب العربى .

وموقف طه حسين - نظرياً وعملياً - صريح لا غموض فيه ؛ فهو يقرر - من الوجهة النظرية - قاعدة فى دراسة فنون الأدب - ولاسيما الشعر الغنائى - تقضى باعتقاد الدارس على شخصية الشاعر قبل كل شئ . « وذلك أن هذا الشاعر يجب أن يتمثل فى شعره إلى حبة ما ؛ فإذا كان الشاعر مجيداً حقاً فشعره مرآة نفسه وحوافه ،

ويمالغ خلف الله موضوعه دون تعصب أو مبالغة تجعل من هذا الاتجاه «مدرسة» محل عمل المناهج الأخرى وتغنى عنها ، أو أنه قادر على حل كل مغاليق الأحوال الأدبية جميعاً وتحليل شخصيات الأدباء كلهم ؛ فهو لا يذهب إلى المدى الذى ذهب إليه العقاد فى عذ الاتجاه النفسى - أو النقد السيكولوجى أو التحليل النفسى - مدرسة (بالمعنى العلمى للكلمة) ، تغنى عن غيرها من المدارس النقدية ، وإن كان يشاركه حماسه للتفسير النفسى لبعض الأحوال الأدبية ، ولتصوير بعض الشخصيات ذات الطابع الحاسى تصويراً نفسياً (ص ٢٠٥ - ٢٠٦) .

وهو - كما رأينا - يعرض لمنهجه فى فصلين من الكتاب ، ثم يترك بقية الفصول لعرض أحوال نقاد آخرين وشعراء ، كانوا إما سابقين على نشأة المنهج نفسه وتلوّده نهائياً مع مدرسة فرويد وتلاميذه فى علم النفس ، كمبدى القاهر ووردزورث وكولريدج ، أو لاحقين على هذه النشأة فاستفادوا من إنجازاته وإن لم يعترفوا بمنهجاً وحيداً أو حتى مقتباً فى العمل النقدى ، كطه حسين .

وفى الأحوال جميعاً ، تعامل خلف الله مع نصوص النقاد بحرص شديد وموضوعية أشد ، فلم ينسج إلى لى نص أو توجيهه لمصلحة اتجاهه ، أو تحميل النص فوق ما يطيق ؛ فالقضية - بالنسبة إليه - لم تزده على محاولة إبراز الجوانب النفسية - أو السيكولوجية ، كما يحب - فى نقد هؤلاء النقاد أو الشعراء - النقاد .

(١١)

وعلى الجانب الآخر - جانب علم النفس - تقف دراسة مصطفى سريف عن «الأسس النفسية للإبداع الفنى» فى الشعر خاصة^(٢٥) فى موضع الريادة من هذا الاتجاه .

ويحمد سريف - فى التمهيد - موضوعه بأنه الشعر من بين الفنون جميعاً ، وإن كان أقرب إلى الأخذ برأى ليكتور باش V.Basch ولينبوروزو L.Rusu اللذان بأن الفنون على اختلافها تجمع تحت جوهر واحد وتؤدى وظيفة واحدة ، وأن ما بينها من فروق إن هى إلا فروق ثانوية لا تهم سوى الناقد وحده (ص ١٣ - ١٤) . ويختار من بين إمكانيات الدراسة إمكاناً واحداً يتمثل فى الإجابة عن السؤال التالى : كيف يبدع الشاعر القصيدة ؟ والقصيدة - أو العمل الفنى بعمامة - نشاط حى يلزمنا لفهمه أن نتفهم عملية الإبداع التى دفعت بالفنان حتى هبات لعمله هذه الصورة ، وأن نتقدم معه فى صبر وثبات منذ البادرة الأولى والمسودة الأولى حتى نصل إلى الصورة التى قيل - الفنان أن بطلماً عليها (مر ٢٤) .

وإذا بدأنا مع الباحث من البداية ، رأينا أن الخاصية الأولى للحياة هى ما يديه الحى من قابلية للتكيف والتنبه ، وما يترتب على ذلك من سعى «تصل نحو التكيف» والمقصود بالتكيف أن يكون الكائن مع بيئته أو بالأحرى مع مجال سلوكه كلاً دينامياً تتوازن به

ومظهر شخصيته كلها ، بحيث تقرأ قصائده المختلفة فتشعر فيها بروح واحد ، ونفس واحد ، وقوة واحدة . وقد يختلف هذا الشعر شدةً وليناً ، ويتباين حفاً ولطفاً ، ولكن شخصية الشاعر ظاهرة فيه ، محققة للوحدة الشعرية التى تمكنك من أن تقول : هذا الشعر لفلان ، أو هو مصنوع على طريقة فلان ، (ص ١٨١ ، عن حديث الأربعماء) .

وأما من الوجهة العملية ، فإن طه حسين يدرس الغزل العربى فى صدر الإسلام على أساس سيكولوجى اجتماعى . وهو يوازن بين القصص الغرامى ، ويحلل شخصياته تحليلًا نفسانياً . وحين يدرس حافظ وشوقي ينقل إلى طبيعتهما ومزاجيهما ، ويربط بين نفس كل منهما وشعره . وهو لا ينتفع ، وحسب ، بالنواحي النفسية الشعرية ، بل كان لنواحي العقل الباطن مكاناً فى دراسته وتحليله ونقده ، وبخاصة فى دراسته للمتنبى وأبو العلاء (فى سجنه) . وكذلك تتجلى الاتجاهات النفسية فى نقده ، فيها كتبه أيضاً عن أبي تمام وابن الرومى .

هذا الاتجاه إلى استخدام نتائج الدراسات النفسية فى تحليل نصوص الأدب وشخصياته يمكن أن يسرف وأن يقصد ؛ وكان طه حسين يعد نفسه من فريق القاصدين ، لا كالعقاد والملازق ، اللذين كانا - كما أشرنا - يكتفان كلفاً خاصاً بشخصيات الشعراء . وهو فى هذا يختلف عنها ، «فربما غنى بالشعراء أكثر من هباته بالشاعر ، وربما اتخذ الشاعر وسيلة إلى فهم الشعر» .

لقد كانت لطف حسين آراؤه فى قضايا الذوق الأدبى حين طرح موضوعات من قبيل : المثل الشعرى الأعلى ، والذوق الأدبى الحديث ، والمذاهب الفنية للشعراء ، ومصادر الجمال الفنى فى الأدب العربى قديمه وحديثه . وله أيضاً أمثلة من التحليل يتابع فيها حركة القصيدة وجوهاً وأحاسيس صاحبها وما فى أسلوبها من اختلاف مع هذا الجوّ ، وهى طريقة لا نجدها إلا فى ذوق الناقد ، والحس الرفيع ، وثمرة المقدرة على المشاركة الوجدانية للشاعر .

ولقد كان طه حسين يود لو استخلص الناقد من ذوقه ومعرفة معاً غرضاً شاملاً يطلبه ويسمو إليه حين ينقد ؛ فيفهم شخصية الشاعر أو الكاتب ، وعصره ، وفنّه ، ويرضى عقله وشعره معاً حين يقرأ الشعر وحين ينقده .

(١٠)

وهكذا كانت دراسة خلف الله محاولة جادة لتأصيل «النفس» فى تناول الأدب وثبتت دهائمه ، بحيث يحتل مكانه بين المناهج الأخرى التى نعين القارئ - الناقد على التعمق فى عالم الأحوال الأدبية ؛ فكان نموذجاً للناقد الحديث الذى يعمق نقده بالالتفات إلى النواحي النفسية فى دراسته للشعر والكتاب ، ويعنى بجلاء التجربة الأدبية من مختلف جوانبها الشخصية والاجتماعية والفنية (ص ٢٠٥) .

القوى ، وينخفض التوتر الذى كان قد ظهر عند الكائن نتيجة لتنبيه أو لتوجيه .

والتكيف بهذا المعنى غاية النشاط الفنى ، كما أنه غاية كل نشاط حى . من ذلك يبدو أن النشاط الفنى من حيث هو عملية ، تمتد جذوره فى أحياء الحياة ، سواء أعتبنا بالحياة جانبها السيكلوجى أم جانبها الاجتماعى . ومن ثم يكون المنهج التجريبي هو أكثر المناهج تناسباً مع طبيعة الموضوع ، شريطة ألا يكون المنهج من هذه المناهج التى قضت على معنى الحياة النفسية فى صميمها ، بمعنى النشاط التكاملى الذى يمارسه كائن له « إنيته » التى يشعر بها عندما يقول : أنا فعلت كذا وقلت كذا ، وهذه هى أنا . . . هذا المعنى الذى يحميه رجل الشارع - فضلاً عن المثقف - وأغفلته الأبحاث التجريبية ، لكن التجربة يمكن أن تكون من الطراز التكاملى الذى لا يتعارض وطبيعة الحياة ، حيث يبدأ من الكل وينتهى إلى الكل ، وفى طريقه ينظر فى الأجزاء ، لا على أنها وحدات منفصلة قائمة بذاتها ، ولكن على أنها « أعضاء » فى الكل - ولما كان « الكل » دينامياً ، أى أنه عملية وليس شيئاً ثابتاً جامداً ، فهو ينظر فى أعضائه على أنها « أحداث » داخل هذه العملية الكلية ، فهى متجهة باتجاهها ، ومكيفة على حسب ظروفها ، وليس لها كيان مستقل عن هذا التيار الذى يتضمنها ، بل التيار سابق عليها ، وهى تستمد وجودها منه .

بهذا المفهوم التكاملى الدينامى تكون الخطوة الأولى فى البحث هى تكوين فكرة عامة عن الكل ، والخروج منها بفرض عامل يصلح كتفسير لما نشهد من ظواهر . والخطوة الثانية هى محاولة تحقيق هذا الفرض بالتجربة ، فإذا أثبتته التجربة فقد أصبح الفرض نظرية ، وبذلك تتم الخطوة الثالثة والأخيرة (ص ٦٣ - ٦٤) .

وبهذا المفهوم - أيضاً - يعرض للمناهج السابقة التى عجزت عن تفسير عملية الإبداع ، إما لعدم احترامها التجربة العلمية بالقدر الكافى ، كمنهجى فرويد ويونج ، أو لعدمها التجربة كل شئ ، فوقفت عند الوصف والتصنيف دون التقدم إلى التعليل ، كمنهج ريدل وبينيه .

وحين يصل سوفى إلى محاولة تفسير ديناميات الإبداع فى الشعر ، يشير - بداية - إلى أن العبقريية عملية سلوكية لا تكون إلا فى مجال ، ومن ثم فالإبداع عملية مشروطة ، بمعنى أن « الإلهام » ليس كل شئ فى الشعر ، إنما الإبداع - الشعرى وغيره - عملية معقدة وغير متجانسة . لذلك لا يمكن تفسير ظاهرة الإبداع من داخل الشاعر وحسب ، بل لابد من وجود « علاقة معينة » بينه وبين مجتمعه . هذه العلاقة تشكل عبر « صراع » تتعرض له الشخصية بين أهدافها الخاصة والمهدف المشترك للجماعة ، أو بين الـ « أنا » والـ « نحن » ، فينشأ سوء التكيف ، الذى قد ينتهى إلى العبقريية أو الجنون .

فحركة العبقريية - إذن - تبدأ من حدوث صدع فى « نحن » ،

ينجم عن أسباب عدة ، تختلف من شخص إلى آخر ، ولا يمكن تحديدها إلا بالرجوع إلى تاريخ الشخصية . ويحدث هذا الصدع توتراً عاماً فى الشخصية ، ويستند إلى « الذات » ، أهمق مناطق الشخصية وأشدها نزوعاً إلى الاتزان ، فيعمل على دفعها دائماً وتوجيه محاولة العبقريية إلى تغيير حواجز النحن تغييراً مستهدفاً ، واقعياً ، لا إلى تحطيمها ، كالمراهق ، ولا إلى تغييرها فى مستوى خيالى وحسب ، كالذئبان .

أما لماذا يكون العبقري شاعراً ؟ فلذلك راجع إلى نوع « الإطار » الذى يحمله ، فالأديب يتم باستمباب أكبر قدر من الأهوال الأدبية ، وبخاصة ما يراه أهمها ، تبعاً لموقفه الخاص . ومن ثم فالإطار مكتسب ، وإذا لم يتوافر الإطار الشعرى للشاعر فإنه لن ينتج . وهذا يفسر ما نسميه بلحظة الإلهام ، فهى لا تنبغ إلا للشخص الذى يحمل الإطار ، لتكتسب دلالتها بالنسبة إليه . كذلك يفسر الإطار ما نجده من تشابه فى أهوال الفنان الواحد ، أو بين أعمال عدد من الفنانين أصحاب نزعة مشتركة ، ويفسر خطأ القول بالإبداع على غير مثال ، ويفسر الصلة بين الفنان والمتذوق ، والقول بأن المتذوق يلزمه من الجهد ما يكافئ جهد الفنان ليلقيها فى إطار واحد .

ولابد لهذا الإطار عند الفنان من تنظيم خاص لتكون له دلالة الخاصة ، فمحصول التجربة - وهى ، هنا ، تجربة تحصيل الإطار - لا يتراكم على أساس شدة الذكريات ومدتها ، بل على أساس علاقته بالعملية كلها . كما أن المران الذى يمارسه الفنان من حين إلى آخر للتعبير فى حدود الإطار لابد أن يسهم فى تنظيم هذا الإطار أيضاً ، وفى زيادة قدرته وفاعليته .

من ثم ينتهى الباحث إلى إلقاء الضوء على جوانب عملية الإبداع جميعاً ، مستعيناً على ذلك ببعض الوسائل التجريبية ، كالاستبيان Questionnaire ، والاستبيان Interview ، وتحليل مسودات الشعراء . ومن خلال هذا كله ينتهى إلى عدد من النتائج ، تكشف - أولاً - عن أن لكل قصيدة أبعادها الشاعرية ماضياً فى نفسه ، معنى تجربة اشترك فيها « الأنا » بوصفه كلاً ، وخلقت فيه توترات عنيفة . كما تكشف - ثانياً - عن أن تجربة تقع للشاعر فى الحاضر تستير تجربة ماضية وتتم بينها عملية تأثر وتأثير فتتحول القصيدة إلى وصف لمجال إدراكى مركزه الأنا . ثم تكشف - ثالثاً - عن أنه ، بوجه عام ، يمكن القول إن إدراك الشاعر يشبه إدراك الطفل والبدائى من حيث الشكل ، ويختلف عنه من حيث المضمون ، فالشاعر يمثل تكامل الطفل أو البدائى مع مجاله ، ولكن فى مستوى أعلى .

أما وصف عملية الإبداع ذاتها ، فيمكن رؤيتها على النحو التالى :

فقد أتت على الشاعر الآن تجربة متصلة بالأنا ، بعثت عنده آثار تجربة قديمة ، وتبادلت التجريبتان التأثير والتأثير ، وتركنا الشاعر فى حالة اضطراب ، فهو ينطلق فى نشاط - مدفوعاً بضغط جهاز أشد

بل حلت عدداً من الإشكالات التي كانت مرتبطة به - آلية الإبداع ، في إطار تفسير نفسي - اجتماعي ، تكامل لكيفية عمل الشاعر ، بتكوينه الفطري الخاص ، داخل الإطار التاريخي - التراثي ، والآن - الاجتماعي ، وجعلت عملية التفسير العلمي لهذه الآلية ممكنة ، بل ضرورية للإجابة عن عدد من الأسئلة التي ظل النقد الأدبي يطرحها منذ بواكيره الأولى ، عن : كيف يعمل الشاعر ؟ ولماذا يعمل ؟ وما صلة عمله - قبل الإبداع وعده - بالمحيط الطبيعي والاجتماعي الذي يعيش فيه ؟ وما صلة إبداعه بنفسه ؟ وهل يدع مختاراً أو مجبراً ؟ . . إلى آخر هذه الأسئلة التي ارتبطت الإجابة عنها - وما تزال - بالمدارس والاتجاهات الأدبية ، من جهة ، وبكبار مفكرى الأدب من جهة أخرى .

ومع هذا كله ، يظل السؤال المطروح - مع هذه الدراسة ومثلياتها^(٢٦) - من النقد الأدبي ، هو : أمكن هذه الدراسات ، في مادتها ومناهجها معاً ، أن تكون دراسات نقدية ، أم أنها وقفت على دوارس علم النفس ؟ لقد أشرنا من قبل إلى أن النقد الأدبي يتم - بالدرجة الأولى - بالنص الأدبي نفسه : بجلله وفسره ويقارنه أو يوازن بينه وبين أعمال أخرى . وقد لا يلف هذا عتبة دون النظر في حياة الأديب وشخصيته ، أو النظر في الإطار الاجتماعي المحيط ، آخذاً ومعطياً ، أو في ظروف الإبداع القريبة . . إلى آخر هذه العوامل التي قد يؤثر كلها أو بعضها على الشكل النهائي للنص وما يشهده من قضايا وما يطرحه من أفكار - لكنها تظل ، ومهما كانت

أهميتها ، مجرد أدوات مساعدة ، تعين الناقد على إلقاء أكبر قدر ممكن من الضوء على النص ، للوصول إلى أكبر قدر ممكن من الفهم له . إن هذه العوامل ، بالنسبة للناقد ، مثل ما لها بالنسبة للأديب في لحظات الإبداع ، فخصيته ، وحياته ، ووسطه الاجتماعي ، بل تجاربه القريبة من نصوصه . . . هذه كلها ليست هي الأدب نفسه ، بل هي مادة هذا الأدب التي تخضع لعمليات - يعترف بها علماء النفس - غاية في التعقيد . وليست كل التجارب الأدبية مثل هذه التجربة التي وصفها الشاعر هفنان مردم حين مقي بفاجعة فققرت إلى ذهنه صورة الجزار بدارهم يذبح الضحايا في عهد الأضحي (ص ٢٠٠ - ٢٠١) ، وليس شرطاً أن تظهر بهذا الظهور الواضح في القصيدة بل يمكن أن تخفى معالم التجربة كاملة في سياق الإبداع ، كما يمكن أن تكون التجربة خيالية أصلاً ، فضلاً عن أننا - وهذا هو الأهم - لا نحتاج إلى حكاية هذه التجربة مع كل قصيدة لفهم القصيدة حق الفهم ، ونقدتها حق نقديتها . وقد لا أكون مبالغاً إذا قلت إن الإشارة إلى التجربة - في بعض الأحيان - قد يضرر بالقصيدة ، أو بالعمل الفني بعمامة ، أكثر مما يفيدها ، لأن هذه الإشارة قد تحذف من أبعاد القصيدة وتحط بالقارئ من التعليق في آفاق قد تكون ممكنة لو أنه تحرر من التجربة القريبة للمحطة الإبداع .

اتساعاً هو جهاز النحن - يهدف إلى خفض التوتر وإعادة الاتزان . ويكون هذا النشاط منظماً بفعل الإطار ، فتكون النتيجة قصيدة ، ناتجة عن عدد من الوثبات ، التي تكون كل وثبة منها متكاملة في ذاتها لفظاً ومعنى ونظماً ، من جهة ، ومرتبطة بالوثبات السابقة عليها واللاحقة لها ، من جهة أخرى ، وبين كل وثبة والأخرى كفاح لا يتوقف .

وهو هذا الكفاح تتجلى دينامية اللغة - في مستويها الانفعالي والرمزي - من حيث هي أداة لتجديد التكامل بين الأنا والنحن كلها صدى ، ومن حيث هي همزة الوصل - أيضاً - بين « موهومات » الشاعر والواقع .

وجعل القول في الشاعر المبغرى أنه :

١ - شخص تتظم علاقته بمجالة الاجتماعي بحيث تُبرز لديه الشعور « بالحاجة إلى النحن » .

٢ - ويكون ذلك ناتجاً من عدة أسباب في المجال (أعلى البيئة والشخصية) ولا شك أن من بين هذه الأسباب الاستعداد الفطري ، ويمثل في درجة مرونة المادة النفسية التي تظهر في ازدهار نسبة التهويم في الإدراك ، وربما شدة الارتباط بين الجهاز الحسي والجهاز الحركي .

٣ - والارتباط الوثيق بين الجهاز الحسي والجهاز الحركي ، وبخاصة في منطقة التعبير اللغوي ، هو الأساس الفطري لاكتساب الإطار الشعري ، الذي يتحدد مضمونه تبعاً للبيئة الاجتماعية للشاعر .

٤ - وحركة الشاعر كلها هي حركة لإعادة تنظيم النحن ، بمعنى فيها بخطوات ينظمها إطاره الشعري .

معنى هذا أن الشاعر يعتمد على « استعداد فطري » خاص ، لكن الاستعداد الفطري لا يحدو أن يكون إمكانية محددة باتجاه خاص ، يتوقف تحققها على مجال ذي خصائص معينة ، بحيث إن النتائج دائماً محصلة تفاعل بين الجانبين . وإذا أشار الباحث إلى أن موقف المبغرى يتضمن صدها بين « أنا » و « الآخرين » على أساس الاختلاف بين الطرفين في المسالك والأهداف ، فإن مهمة المبغرى وميزته أنه يحاول عبور هذا الصدد بإحداث تغيير في بعض حواجز الآخرين عن طريق الاعتراف ببعضها وتحويله إلى وسائل . ومعنى ذلك أن مسألة تغيير الحواجز في المجال الاجتماعي جوهرية في موقفه ، بحيث نستطيع أن نعد الشاعر عامل تغيير مهم في المجتمع .

(١٢)

هذه - تقريباً - هي مجمل الأفكار الأساسية في دراسة مصطفى سوف . وهي - كما رأينا - دراسة شديدة الإحكام والمهنية في بنائها العلمي ، وقنمت أفكاراً على قدر كبير من العمق والإقناع ،

(١٣)

تناول الأمور . فالذكاء والانفعال الحاد ، وإن كانا شرطين في وجود العبقرية ، فإنهما لا يخلقان عبقرية ما إذا لم تصحبها هذه الطريقة الخاصة في تناول الأمور ، هذا المنطق الخاص بالفنان الذى لم نألفه في حياتنا العادية .

فلماذا يبدع الفنان ، ولماذا يكتب الأديب ؟ إن الفنان أو الأديب يحاول الهروب من « حالة » إحساسه الحاد بالواقع ، واقعه النفسى الذى يوجع بالوان الصراع ، بل هو أحن إلى التخلص منه وتركه إلى عالم آخر خيالى . كما تتمثل في الدافع الإبداعي أرقى صورة لتأكيد إرادة الفرد وانتصارها على إرادة النوع المتمثلة في الناحية الجنسية . والاستعداد للفن - في تفسير يونج - يتضمن شحنة من الحياة الروحية الجممية Collective مقابل الحياة الشخصية ، وقد يكون للفنان بوصفه كائنًا بشريًا أحوال وإرادة وأهداف شخصية ، لكنه بوصفه فنانًا يعدّ « إنسانًا » بمعنى أسمى ، فهو « إنسان جمعي » يستطيع أن ينقل ويشكل اللا شعور ، أو الحياة الروحية للنوع البشرى .

ويرى يونج أيضًا أن حياة الفنان لا يمكن إلا أن تكون مليئة بالوان الصراع ، لأن في داخله قوتين تتصارحان ، هما : الميل البشرى للسعادة والرضا والاعطاشان في الحياة ، من جهة ، وشوق جارف إلى الإبداع ، قد يلعب بمبدأ إلى حد أن يتغلب على كل رغبة شخصية ، من جهة أخرى .

وتدفع إلى العمل الفنى أسباب هي التى تدفع إلى الحلم ، ويحقق من الرغبات المكبوتة في اللا شعور ما يحققه الحلم . وهو كذلك يتخذ من الرموز والصور ما ينقّس عن هذه الرغبات ، ويخلق بين هذه الرموز أو الصور علاقات بعيدة وحرية في الوقت نفسه . ومن هنا تأتى المتعة أو اللذة أو السعادة التى يجدها الفنان في إخراج عمله الفنى إلى الوجود .

بعد هذا المهاد « النظرى » - إن صح التعبير - ينتقل البحث إلى المجال التطبيقى ، ليقدم نماذج من الشعر والمسرح والرواية ، مفرقة في الموقف « الإبداعي » - النفسى - بين الشاعر القديم والشاعر الحديث من كل من الإطارين الفنيين في الشعر : التشكيل الزمانى (وهو كل ما يتصل بالإطار الموسيقى للقصيدة) والتشكيل المكانى (أو الإطار التصويرى الذى تتحد فيه الفكرة أو الشعور بالصورة) ، بناء على التفرقة في المبدأ الإبداعي - الجمالى العام بين الذين يريدون أن ينسقوا وجودهم وفقًا للوجود الخارجى - مجموعة القوالب الطبيعية الخارجة المحدودة والمفروضة فرضاً والقائمة من قبل - والذين يريدون أن ينسقوا الوجود الخارجى وفقًا لمشاعرهم ووجدانهم ، مقدمًا نماذج عدّة على هذين الموقفين الأساسيين في الشعر .

وفي مجال المسرح يقف عند أعمال : « هملت » لشكسبير ، و « أيام بلا نهاية » ليوجين أو نيل ، ثم « سر شهرزاد » لعل أحمد باكثير . ويقف عند روايتي : « الإخوة كارامزوف » لدستوفسكى و « السراب » لنجيب محفوظ .

وثانى دراسة عز الدين إسمايل - « التفسير النفسى للأدب » (١٩٦٢) - لتحاول النظر في الأدب - نظريًا وتطبيقيًا - من زاوية التفسير النفسى^(٢٧) .

والدراسة تبدأ بتقرير أن التفسير النفسى للأدب أثار قضايا لم يتعرض لها النقد الأدبى قديمًا ، من قبيل : كيف أنجز العمل الأدبى ؟ ولماذا أنجز ؟ وما دلالة بالنسبة لمن أنجزه ولمن تلقاه ؟ ذلك أن النقد الأدبى القديم شغل نفسه بالواقعة - العمل الفنى - ولم يشغل نفسه بما وراءها ، لغلبة فكرة التقويم الجمالى والأخلاقي عليه .

ومع القرن العشرين بدأ فرويد عملية التحليل النفسى للفن ، وتبعه عليها كثيرون ، لكنهم ركزوا على فهم شخصية الفنان أو الأديب ، فطلّت دراساتهم أقرب إلى علم النفس منها إلى الأدب . في حين يرى بازلر Basler « أن التحليل النفسى ، وإن يكن قد أضاف الكثير بالتأكيد ، ومازال من الممكن أن يضيف المزيد في سبيل فهم أفراد الفنانين من حيث هم شخصيات ، فإن أجل المجالات نفعًا ، التى يستخدم فيها دارس الأدب النظرية الفرويدية ، هو مجال تفسير الأدب ذاته » (ص ١٢ - ١٣) - سواء منه الأدب القديم أو الحديث . فهو قادر على أن يفسر لنا - في الأدب القديم - بعض الجوانب التى ظلت خامضة في الماضى ، كما سيجنبنا كثيرًا من المشكلات التى جرّها منيع التقويم القديم . أما في الأدب الحديث فيحذر من أن يتحوّل العمل الفنى إلى تقرير نفسى ، فالفنان الأصل ليس صياغة للحقائق المقررة - في علم النفس أو غيره من العلوم - وإنما هو استكشاف هذه الحقائق عبر خبرة الكاتب الشخصية وتجربته .

أما الفائدة المحققة من نتائج التحليل النفسى فيحققها الناقد إذ تساعده على إلقاء مزيد من الضوء على العمل الفنى ، واستكشاف أبعاد التجربة أو التجارب التى يقدمها ، وتفسير الدلالات المختلفة التى تكمن وراء الأعمال الفنية .

ثم يتعرض لشخصية الفنان التى كثيراً ما اكتنفها الغموض ، ويجد جلأها فيها كتبه ترلينج Trilling وهانز زاخس عن مرضى الفنان الذى يندرج تحت مقولتي : المصاب والنجسية . فالفنان - ككل شخص آخر - قد يعاني من حالة مرضية ، وقد يتألم لسبب أو لغيره ، لكنه ليس مجنوناً . حتى عندما يكون عصائياً لا يكون لعصابه أى دخل في قدرته على الإبداع الفنى ، لأنه حين يبدع يكون في حالة من الصحة واليقظة النفسية الواحية بكل ما في الواقع من حقيقة . كما أن الفنان ليس نرجسياً بالمعنى المألوف ، بل إن نرجسيته محوَّرة أو منقولة ، أو لنقل إنها نرجسية ملغاة يعوضه عنها العمل الفنى بنرجسية أرحب .

معنى هذا أن « مرض » الفنان - حتى لو كان موجوداً - لا يمكن أن يفسر عبقريته ، فالعبقرية ذكاء وانفعال حاد ، ثم هي طريقة في

واحد منهم . ومع الاعتراف بالتقصير في الوقوف المتأن عند ممثلين لهذا المنهج لا يقللون أهمية ولا جهداً ولا قيمة ، فإننا لا ننصّر أن الصورة يمكن أن تختلف - جوهرياً - بانضمامهم إليها عما هي عليه هنا ، سواء في جوانبها الإيجابية أو في جوانبها الأخرى .

ولا شك في أن هذا التيار في دراسة الأدب قد قدّم خدمات جليلة للأدب وللأدباء والنقاد والقراء معاً . ففضلاً عما في علم النفس بعامة من إضاءات تكشف الكثير من خفايا النفس الإنسانية ، فإنه قدّم - عبر دراسات هذا التيار - إضاءات لا تقل أهمية على شخصيات كثير من الأدباء والفنانين ، ساعدت كل أطراف العملية - من مبدعين وقراء ونقاد - على فهم أوثق وأقرب للمبدعين وأعمالهم .

ولا جدال في أن « عملية الإبداع » برمتها أصبحت أقرب إلى النشاط الإنساني ، الفردي - الاجتماعي ، منها إلى هذه الصورة الغامضة - المتنافضة التي كانت شائعة إلى عهد قريبة . ومن ثم يكون في الإمكان اكتشاف هذه المواهب المبدعة في أوقات مناسبة ، ورعايتها ، وبهيئة أنسب الأجواء لإبداعها . كما أصبح في مقدور الناقد - انطلاقاً من هذه الصورة الجديدة للإبداع - أن يكون أكثر قرباً من المبدع ، وأكثر فهماً لطبيعة عمله ، وأجراً على محاسبته عن القدر الكبير من الوحي الذي يبني الموهبة و « إظهارها » الثقافي الإبداعي ، ويتدخل - من ثم - في الصورة الأخيرة للعمل الإبداعي .

كما أن أحداً لا يستطيع أن ينكر أن هذا التيار قد أتاح « اكتشاف » أعمال وشخصيات أدبية كان يشوبها - قبله - الكثير من الغموض والإبهام ، بل ربما عدم التقدير ، حتى أخذت - بفضلها - مكانها اللائق بها في التاريخ الأدبي . كما لا ينكر أحد - أيضاً - الفائدة المحققة التي يمكن أن يجنيها نالذ الأدب - ولو لم يمتثل هذا التيار منهجاً نقدياً له - من وراء هذا الحوار الحصب الذي يجره هذا التيار بين المغامرة الأدبية في التعامل مع النفس الإنسانية ومحاولة الكشف عن مجاهلها ، و « المغامرة » التي يقوم بها علماء النفس للفرض نفسه ، ليكتشف - في نهاية هذا الحوار - هذا « التكامل » - الذي أشار إليه هرز الدين إسحاقيل - بين هذين المنهجين في رؤية الحياة والنفس الإنسانية واتحادهما في الهدف ، وهو كشف أكبر قدر ممكن من جوانب الحياة الإنسانية (٢٨) .

ويطول بنا الحديث - لو انسقنا معه - عن الفوائد المؤكدة التي يمكن أن نجنيها من وراء المعارف التي يسطها علم النفس بعامة عن النفس الإنسانية ، أو من وراء تلك المحاولة التي ربطت بين الأدب ورجاله وأعماله ، من جهة ، وعلم النفس من جهة أخرى ، فهي كثيرة ولا شك أنها قيمة ، بل يصعب الإفلات منها في بعض الأحيان .

لكننا - في المقابل - لا نستطيع أن نمنع أنفسنا من تأكيد أن التعامل مع الأدب - أو الإبداع الفني بعامة - لا بد أن يكون تعاملًا

(١٤)

ولا شك أن هذه الدراسة محاولة جادة ، توشك أن تكون نافذة في نقدنا العربي الحديث ، لاستخدام منهج التحليل النفسي في تفسير الأدب نفسه ، بمعنى الوقوف عند الأعمال الأدبية التي تنتمي إلى فنون أدبية مختلفة وتحليلها عملاً عملاً ، ومحاولة فك رموزها وفهم أبنيتها وشخصياتها ودوافع هذه الشخصيات . . إلخ ، سواء تلك التي ترتبط بالأدب نفسه (راجع الفصل الأول من الباب الرابع) ، أو تلك التي يقوم عليها بناء العمل الأدبي كله ، منطلقاً - في هذا كله - من رؤية الأدب صاحب العمل نفسه ، ومن داخل بناء العمل الأدبي ذاته ، دون محاولة فرض « الرؤية » أو « التفسير النفسي » على العمل من خارجه (وهو ما وقع فيه كثيرون ممن حاولوا اصطلاح هذا المنهج) .

وكان لا بد أن يكون اختيار الباحث للأعمال الأدبية التي يحللها انتقائياً بحيث تساعده الأعمال نفسها على الكشف عن وجهة نظره ووجهة نظر المنهج الذي تقوم عليه الدراسة . وكان الانتقاء لمجموعة الأعمال التي أشرنا إليها مَرَحَباً فيه أن يكون من بينها أعمال سابقة على ظهور التحليل النفسي نفسه (هملت والأخوة كارامازوف) ثم أعمال لاحقة على ظهوره (بقية الأعمال المسرحية والروائية) .

ومع تسليمنا بحق الباحث في اختياره أن يمتحن أكثر الأعمال الأدبية كشفاً عن طبيعة منهجه وإمكاناته ، فإن هذا الانتقاء نفسه يجعل القارئ يشك في إمكان تطبيق المنهج نفسه على الأعمال الأدبية كلها ، غير هذه الأعمال المتقاة بعناية .

بل إن في بعض هذه الأعمال المحللة ما يدعو إلى ما يشبه اليقين بأن هذه الأعمال صادرة في الأصل عن تأثر مباشر بأعمال في التحليل النفسي . وأخى - على وجه التحديد - مسرحية بوجين أونيل « أيام بلا نهاية » ومسرحية باكثير « سر شهرزاد » ثم رواية نجيب محفوظ - الفريدة بين إنتاجه الروائي الممتد - « السراب » . الأمر الذي يعزّز الملاحظة السابقة عن الشك في إمكان تطبيق المنهج على الأعمال الأدبية كلها ، بملاحظة أخرى عن الشك في إمكان تطبيقه - إلا في حالات محدودة - على أعمال أخرى هؤلاء الكتاب أنفسهم ، أعمالاً تخلصوا فيها من قبضة التحليل النفسي فجاءت نتاجاً طبيعياً لقدراهم الإبداعية المنطلقة . ولست في حاجة إلى الاستشهاد بأعمالهم ، فهي أشهر من الانتقاء من بينها . هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فلا أظن في حاجة إلى تأكيد أن هذا لا يعني أنهم أداروا ظهورهم تماماً لعلم النفس والتحليل النفسي ، لكني أخى - وحسب - أنهم لم يصدروا عنه - مباشرة - في أعمالهم الأخرى ، وإن ظلّ مكوّناً من مكوّنات ثقافتهم قد يترك « أثراً ما » في هذا العمل أو ذاك ، لكنه لا يسيطر عليه .

(١٥)

هذه - فيما ننصّر - أهم المجاهات المقاربة النفسية للأدب ، حاولنا أن نقدمها من خلال أبرز روادها وعبر دراسة واحدة لكل

شخصيته ولا فى أسرته ولا فى عقله النفسى ولا فى التجارب التى
حكماها - أو لم يحكماها - فهذه كلها قد تساعد فى الإبداع ،
لكنها - بالتأكيد - لن تخلق هذا الإبداع ، كما أنها لن تكون -
أبداً - الإبداع نفسه .

نوعياً ، بمعنى التركيز على خصوصيات هذا الإبداع بما يجعل لكل
مبدع ولكل عمل « خصوصيته » التى ينفرد بها عن الآخرين ، وهو
ما لا يثنأ إلا بالوقوف عند كل واحد من هؤلاء لاكتشاف عوامل
تفرده وخصوصيته التى لن نجد لها إلا فى نتائج إبداعه نفسه ، لا فى



الهوامش :

- (١) يمكن - على سبيل المثال لا الحصر - مراجعة : محمد خلف الله أحمد : من
الوجهة النفسى فى دراسة الأدب ونظرة ، معهد البحوث والدراسات
العربية ، القاهرة ١٩٧٠ ، ص ٢١ . الدكتور عز الدين إسحاق :
التفسير النفسى للأدب ، ط ٤ ، مكتبة غريب ، ص ٥ .
(٢) راجع ديفيد ديتشيس : مناهج النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق ، ترجمة
الدكتور محمد يوسف نجم ، دار صادر - بيروت ١٩٦٧ ، ص ٣٤ .
(٣) السابق ، ص ٣٦ .
(٤) السابق ، ص ٧١ .
(٥) محمد بن سلام الجهمى : طبقات شعراء الشعراء ، تحقيق محمود محمد
شاكرا ، مطبعة المجلد د. ٢٥٩ / ١ .
(٦) ابن قتيبة : الشعر والشعراء ، تحقيق أحمد محمد شاكر ، ط ٣ / ١٩٧٧ ،
١ / ٨٠ - ٨١ بتصرف قليل .
(٧) السابق ١ / ٨٤ - ٨٥ .
(٨) نفسه ١ / ٨٦ - ٨٧ .
(٩) السابق ١ / ١٠٠ .
(١٠) السابق ، نفسه .
(١١) فى الفصل الرابع من الكتاب ، بعنوان : المخرج النفسى فى بحث أسرار
البلاغة ، وسنعود إليه فى فقرة تالية .
(١٢) الدكتور عز الدين إسحاق : التفسير النفسى للأدب ، ص ١٢ .
(١٣) الدكتور عبد القادر القط : الاتجاه الوجداني فى الشعر العربى المعاصر ،
ط ٢ دار النهضة العربية - بيروت ١٩٨١ ، ص ١٣٥ - ١٣٦ .
(١٤) السابق ، ١٣٦ .
(١٥) السابق ، ١٣٩ .
(١٦) السابق ، نفسه .
(١٧) السابق ، ١٣٨ .
(١٨) عباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازنى : الديوان (فى الأدب
والنقد) ، ط ٣ ، دار الشعب - القاهرة د.ت. ، ص ٤ .
(١٩) السابق ، ٢٠ - ٢١ .
(٢٠) حل الرزم من أن الطبعة الأولى لكتاب العقاد عن ابن الرومى لم تصدر إلا
سنة ١٩٣٨ ، وأن المافى نشر كتابه الشهير « حصاد الحشيم » ، الذى
- حل دراسته عن ابن الرومى ، سنة ١٩٢٥ ، فيبدو أن العقاد قد سبقه إلى
تقديم دراسة عن الشاعر نفسه تقديمها « للمختارات » التى جمعها كامل
الكيلان من شعر الشاعر تحت عنوان « ديوان ابن الرومى » وأشار المازنى
إلى الديوان وإلى الدراسة عدة مرات فى دراسته . راجع : إبراهيم عبد
القادر المازنى : « حصاد الحشيم » ، نشر الدار القومية - القاهرة
١٩٦١ ، ص ٢١٨ وما بعدها - وبخاصة ص ٢٥٣ وما بعدها .
(٢١) عباس محمود العقاد : ابن الرومى - حياته من شعره ، دار الهلال ،
كتاب الهلال ٢١٤ ، يناير ١٩٦٩ ، ص ٨ - ٩ . ويأتى الإحالات إلى
هذه الطبعة فى المتن .
(٢٢) سواء أكانت للعقاد نفسه ، أم كانت للمازنى ، أم كانت لكتاب آخرين
تابعوا طريقها ، كان أبرزهم د. محمد النوى فى كتبه : نفسية ابن
نوح ، شخصية بشارة ، ثقافة النقاد الأدب .
(٢٣) راجع : طه حسين : من حديث الشعر والنثر ، ط حاشرة ، دار المعارف
١٩٦٩ ، ص ١٥٠ ، حيث يقول عن دراسة المازنى : « ولكنه كالعقاد
يقف عند شخصية ابن الرومى أكثر مما يقف عند الجمال والتحليل
الفنى » . وراجع - أيضاً ديفيد ديتشيس : السابق ، ص ٥٣٠ ، حيث
يقول - أيضاً - عن دراسة السيرة من خلال الأدب « وكثيراً ما تكون
صلته بالتقديم النقدى هزيلة ضئيلة » .
(٢٤) خرجت الطبعة الأولى من هذا الكتاب سنة ١٩٤٧ ، وأعيد طبعه معدلاً
سنة ١٩٧٠ عن معهد الدراسات والبحوث العربية ، القاهرة . وستكون
الإحالات إلى هذه الطبعة الثانية فى المتن .
(٢٥) مصطفى سري : الأسس النفسية للإبداع الفنى - فى الشعر خاصة ،
دار المعارف بمصر ١٩٥١ . وإلى هذه الطبعة ستكون الإحالات فى المتن .
(٢٦) تابع الدكتور سوفى بعض تلاميذه ، ومنهم د. مصرى حنورة ، وله
دراسات عن : الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الرواية - هبة
الكتاب .
(٢٧) الاعتناء هنا حل الطبعة الرابعة ، عن مكتبة غريب (١٩٨٤) . ومضى
لا تختلف عن الطبعة الأولى .
(٢٨) التفسير النفسى للأدب ، ص ١٤ .

- (١) يمكن - على سبيل المثال لا الحصر - مراجعة : محمد خلف الله أحمد : من
الوجهة النفسى فى دراسة الأدب ونظرة ، معهد البحوث والدراسات
العربية ، القاهرة ١٩٧٠ ، ص ٢١ . الدكتور عز الدين إسحاق :
التفسير النفسى للأدب ، ط ٤ ، مكتبة غريب ، ص ٥ .
(٢) راجع ديفيد ديتشيس : مناهج النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق ، ترجمة
الدكتور محمد يوسف نجم ، دار صادر - بيروت ١٩٦٧ ، ص ٣٤ .
(٣) السابق ، ص ٣٦ .
(٤) السابق ، ص ٧١ .
(٥) محمد بن سلام الجهمى : طبقات شعراء الشعراء ، تحقيق محمود محمد
شاكرا ، مطبعة المجلد د. ٢٥٩ / ١ .
(٦) ابن قتيبة : الشعر والشعراء ، تحقيق أحمد محمد شاكر ، ط ٣ / ١٩٧٧ ،
١ / ٨٠ - ٨١ بتصرف قليل .
(٧) السابق ١ / ٨٤ - ٨٥ .
(٨) نفسه ١ / ٨٦ - ٨٧ .
(٩) السابق ١ / ١٠٠ .
(١٠) السابق ، نفسه .
(١١) فى الفصل الرابع من الكتاب ، بعنوان : المخرج النفسى فى بحث أسرار
البلاغة ، وسنعود إليه فى فقرة تالية .
(١٢) الدكتور عز الدين إسحاق : التفسير النفسى للأدب ، ص ١٢ .
(١٣) الدكتور عبد القادر القط : الاتجاه الوجداني فى الشعر العربى المعاصر ،
ط ٢ دار النهضة العربية - بيروت ١٩٨١ ، ص ١٣٥ - ١٣٦ .
(١٤) السابق ، ١٣٦ .
(١٥) السابق ، ١٣٩ .
(١٦) السابق ، نفسه .
(١٧) السابق ، ١٣٨ .
(١٨) عباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازنى : الديوان (فى الأدب
والنقد) ، ط ٣ ، دار الشعب - القاهرة د.ت. ، ص ٤ .
(١٩) السابق ، ٢٠ - ٢١ .
(٢٠) حل الرزم من أن الطبعة الأولى لكتاب العقاد عن ابن الرومى لم تصدر إلا
سنة ١٩٣٨ ، وأن المافى نشر كتابه الشهير « حصاد الحشيم » ، الذى

اللسانيات العربية وقراءة النص الأدبي

قول في « نقد الذات » و « مكاشفة الآخر »

سعد مصلوح

١ - فاتحة .

أتى على النص الأدبي في العربية المعاصرة زمان نوقشت فيه أخطر قضاياها مناقشة انبثت فيها الصلة أو كادت بالمنظور اللساني ؛ بل إن الجبهة الغالبة من الدارسين لم تكذب تحس وجوداً لضرورة منهجية ملجئة إلى مثل هذا النوع من النظر وربما كان موضع المعجب في ذلكم أن كثيراً من مشكلات النص الأدبي التي كانت مناط خلاف بين النقاد هي ذات جوهر لغوي ؛ على نحو لا يتصور معه إمكان فحصها على غير أساس من رؤية لسانية مستنيرة ومنضبطة . ولست أدري كيف استطاع أهل النقد أن يخوضوا معاركهم حول الأشكال الشعرية الجديدة ، ووظيفة الفن ، ولغة العمل الأدبي ، في غيبة التأسيس اللساني لهذه المشكلات ، مع أن مثل هذا التأسيس هو شرط مادية لسلامة الأحكام وصحة النظر .

بيد أن غياب المنظور اللساني في كل ما سلف يقابله الآن ما يشبه أن يكون إفاقة من سبات منهجي عميق ، يحاول فيه كثير من النقاد تمويض ما فرطوا في جنب اللسانيات ؛ إذ استبان كثير منهم أنهم كادوا أن يهدروا كينونة النص وجوهر الأدبية فيه ، وجعلوا منه خادماً وتابعاً لكل علم ، ولم يُسلموا بأهليته في أن يكون موضعاً للنظر العلمي لذاته ؛ بل إنهم لم يقدروا الأمور حق قدرها حين مدوا أبصارهم إلى مجالات معرفية قصية ، هي على أهميتها لا تفي عنهم من العلم شيئاً إن تجاوزوا عطاء اللسانيات الحديثة ومنجزاتها في دراسة النص الأدبي ؛ فهي على كل حال أمس به رَجْماً وأعظم له جدوى .

ونحن معنيون في هذه الدراسة بأمور : أولها رصد أسباب القطيعة غير المقصودة بيقين بين أهل النظر من النقاد واللسانيين العرب ، وحظ كلا الحزبين من المسئولية عن ترسيخ هذه القطيعة . وثانيها : تحديد مظاهر التقارب بين الفريقين ، والكشف عن مواطن الخلل فيها أنتجه ذلك من نقد لسان ، أو نقد يسترشد في ممارسته بالتحليل اللساني ويشكى على تصورات ومفولاته . وثالثها : استشراف مستقبل هذه الحركة ، وتحديد الكيفيات التي تعالج بها مواطن الخلل ، وتنشط بها من عقائدها لتحقيق غاياتها العلمية في خدمة الإبداع الأدبي في العربية . وتنظم هذه الغايات الثلاث في بابين من القول ؛ يتصرف الأول إلى « نقد الذات » ؛ أي معالجة المسألة في جانب « اللسانيات » ، وهي المجال الذي نشرف بالاستغفال به والانتباه إليه ؛ والثاني إلى « مكاشفة الآخر » ؛ ونعني به فريق النقد الذي يجمعنا وإياه النص الأدبي ؛ بما هو مُشترك لكلينا ، وإن اختلفت بيننا الغايات والوسائل .

ونحسب أن الأمور باتت في حاجة إلى هذا « النقد » وإلى تلك « المكاشفة » ، بعد أن بلغت بنا مبلغاً لا يحسن السكوت عليه . ولئن اتسم القول هنا بشيء لا مفر منه من الحدة والصراحة ، إننا على يقين - إن شاء الله - من صدق الباعث عليه ، وشرف المقصود به . ومن ثم فنحن نرجو ألا يقع هذا القول من أي من الفريقين موقعاً لا نرضاه ؛ فالخير أردنا ، وعلى الله قصد السبيل .

٢ - القول في « نقد الذات » .

إذا كانت جميع العلوم الإنسانية في أوروبا قد انتجعت في نهاية الأمر حقل اللسانيات ، وأقرت لها بفضل السبق إلى دخول فردوس العلوم المنضبطة ، واستعانت تصوراتها ومناهجها وطرق البحث فيها لتدقيق معالجتها لما تنصدي لدراسته من ظواهر . فإن أمر القول في العلاقة بين اللسانيات والنقد الأدبي في العربية يختلف اختلافاً ظاهراً عنه في غيرها من اللغات . ذلك بأن تشكل اللسانيات الحديثة وغوها في أوروبا كان نتاج تطور طبيعي في سياق ثقافي نشط وحافل بالحوار العلمي والجدل الفكري المنتج بين العلوم . وصحيح أن اللسانيات الأوروبية قد أعرضت ونأت بجانبها - غالباً - عن دراسة النص الأدبي في أوليات النشأة ؛ لكنها ما إن فرغت من هموم النشأة والتأسيس وترسيخ استقلالها حتى استجابت لتطلعات العلوم الإنسانية الأخرى ، وانجذبت بكنيتها للإسهام في معالجة المشكلات التي هي موضع النظر المشترك بينها وبين تلك العلوم ، وعلى رأسها مشكلات النص الأدبي . ومن ثم فإن الفجوة التي فصلت بين اللسانيات البنيوية الوصفية والنقد الأدبي أول الأمر لم يقدر لها أن تدوم طويلاً ؛ كما أن عقد الصلة بين هذين المجالين من مجالات المعرفة قد تم في تطور طبيعي كان من الممكن التنبؤ به سلفاً . أما عندنا نحن - أهل العربية نقاداً ولسانيين - فقد كنا دائماً نجاه التأثير الأوربي في موقع المتفعل والمستهلك وليس الفاعل المنتج . وقد سبق تأثر النقاد بالتيارات والمذاهب الأدبية في أوروبا قيام اللسانيات الحديثة في بلاد العرب بزمان طويل ؛ ثم إن هذا التأثير النقدي اتخذ سبيله في مجرى الثقافة العربية بمعزل عن اللسانيات وهمومها العلمية الضيقة إبان النشأة ، حتى إننا لا نكاد نسمع لهذه العلاقة إلا أصداً خافتة تتردد في كتابات بعض النقاد من جيل الرواد .

أما اللسانيات الحديثة ، فمعدت أسباب الباحثين العرب بها بعد الحرب العالمية الثانية - دخل اللسانيون في حال دفاع عن ذواتهم ، وعما حصلوا من معارف جديدة . وكان مهمهم أن يمسحوا هذا الجديد مكاناً في سياق ثقافي غير موافق ، يشعر فيه انقاسمون على أمر علوم العربية ، من أفراد أو مؤسسات ، باكتفاء ذاتي لا يحتاجون معه إلى مزيد أو جديد ، ويرون في كل ما يروجه اللسانيون المحدثون ضرباً من البدع المحدثات . حينئذ كان من البديهي أن ينصرف نشاطهم البحثي إلى غايتين هما : الجدل مع التراث اللغوي العربي ومن ينصبون أنفسهم حفاضة له وحراساً عليه ، ثم تقديم اللسانيات ، أو ما يطلق عليه « علم اللغة » ، إلى جمهرة الباحثين والمتخصصين في علوم العربية تعريضاً بها ، وإقناعاً بجودها وما يناد بها من آمال . ومن البداهة أيضاً أن الغايتين كليهما قد ارتبطتا معاً بأوثق رباط ، واعتضدتا برافد آخر من روافد النشاط اللساني تمثل في قيام نفر من جيل الرواد اللسانيين ومن جاء بعدهم بترجمة بعض الأعمال اللسانية الأوروبية أو تعريبها . ولن نعرض الآن بتفصيل القول في تقويم أثر هذه الترجمات أو المعربات ، فقد وقع أكثرها - على أهميته

ودوره المقدور - دون المراد من حيث عدده وقيمته وتنوعه وقدرته على البيان . ومن نافلة القول أن نقدر أن اللوم في ذلك لا ينصرف إلى المشتغلين بعلوم اللسان وحدهم ، بل ربما ينصرف بقياس الأولى إلى منظومة التصورات والسياسات الثقافية والعلمية التي تحكم نظرة المؤسسات الرسمية والأكاديمية إلى الترجمة ودورها في التحديث العلمي . ومن عجب أن يفسن أسلافنا إلى خطر هذا الأمر منذ عشرات القرون ، وأن يأخذ النصب الأولي من السياسة التعليمية لدى محمد علي قبل قرابة قرنين من الزمان ، ثم تكون هذه هي نظرنا إلى القضية وقد انصرم القرن العشرون أو كاد . وعلى أي حال فإن تقويم الترجمات اللسانية يحتاج إلى كلام شديد التحصيل والتعمص ، ولعلنا نعود إليه في مقام آخر .

لذلك يمكن أن نرصد - من موقع « نقد الذات » - كثيراً من مظاهر القصور في حركة البحث اللساني العربي ، ترتد أسبابها إلى ما يصاحب الجديده الوافدة في العادة من تيبب له أو انهيار به . ومن عجز عن ملاحقه في تطورات السريعة المترددة ، وتعصب مدرسي ملازم لتعدد الانتهايات واختلاف المذاهب . وتبانت غير القادرين من ذوي المواهب المحدودة على الانتساب إليه ، ومقاومة البيئات العلمية المحافظة له ، وشك المشتغلين به في قدرتهم على تغيير التصورات الراسخة ذات الهيمنة والسلطان الذي لا يتحلل على البنى الفكرية والعقدية عند المحافظين . ويزيد الأمر صعوبة وعسراً بالنسبة للثقافة العربية ما تشكله المسلمات الكابحة للعقل الناقد بصفة عامة ، وما يتصل بعمل هذا الحقل في المجال اللغوي بصفة خاصة .

من هنا لم يكن عجباً أن تستغرق اللسانيات العربية همومها وأشغالها العلمية التي حدثت من فاعليتها في تشكيل ثقافتنا المعاصرة . وقد أنتج هذا كله عدداً من مظاهر الخلل في التأليف اللساني . وكاتب هذه الدراسة حين يرصد أبرز هذه المظاهر يرى لزوماً عليه أن يستيقظ الأنظار إلى أمور : منها أنه هو نفسه واحد ممن يشرفون بالانتها إلى حزب المشتغلين باللسانيات التي هي عنده أخطر العلوم الإنسانية مطلقاً ، والقيمة على دراسة اللغة التي هي عمل العقل ووعاء معارفه ؛ ومنها : أن هذا الانتها يبرسه من القصد إلى غمط هذا العلم والمشتغلين به حقهم ودورهم في الثقافة العربية المعاصرة ، وأن من هؤلاء أساتذته الذين عاصروه وفيهم رفقاءه وتلامذته من ذوي الفضل الذي لا يجحد ؛ ومنها أنه هو نفسه أيضاً لا يرى عمله ونسجه من مظهر أو آخر من مظاهر القصور والخلل التي يعمدها ؛ ولا يزعم الكمال لنفسه إلا من افتقده . لهذا كان هذا الرصد نوعاً من الحوار مع النفس وبين أهل البيت الواحد ، سعياً لكمال مشهود بصدق البية وإخلاص العمل .

ونأخذ الآن في ذكر ما نعهده مظاهر للخلل في المكتبة اللسانية العربية فنقول .

الثالث : أن اللسانيات العربية لم تتصد للمشروعات القومية الكبرى ، ولم يستطع المشتغلون بها أن يفتقروا المؤسسات العلمية والثقافية المعنية بجدوى إنجاز الأطلس القومى للهجات ، أو كتابة تاريخ اللغة العربية (أو المعجم التاريخى لها ، وذلك أضعف الإيمان) ، أو إصدار ترجمات معتمدة يتولاها شيوخ هذا العلم لأهميات المراجع والمصادر اللسانية الحديثة . وكان حرياً بالتأليف اللسانى - لو اتحنى هذا المنحى - أن يغبر كثيراً من مظاهر الاضطراب والخلل ، لا فى مجال اللسانيات فحسب ، بل فى علوم كثيرة أخرى ، كعلم الاجتماع ، وعلم النفس ، وعلم الثقافات ، ودراسات الأدب الشعبى .

الرابع : أن الترجمات التى صدرت لأعمال لسانية غربية حكماً فى كثير من الأحيان طابع الاصطفاة ، أو المصادفة ، أو إشار السهولة ، كما أن كثيراً منها يكاد يشقى السيطرة على الفكرة فى أصولها ، وإحكام العبارة عنها فى صياغتها العربية . وحسبك أن كتاب « سوسير » لم يعرف الطريق إلى العربية إلا بأخرة من الزمان ، وأنه حين أذن الله بذلك دخل العربية فى ترجمات ثلاث دفعة واحدة ، تفاقمت فيها بينها تفاوتاً ظاهراً . واكتفى القادرون منا بالرجوع إلى أصله الفرنسى ، أو إلى ترجمته فى الإنجليزية . وكان حرياً بنا أن يكون أول ما ينبغي نقله إلى العربية ، وأن يقصدى لذلك شيخ من أولى العزم والراسخين فى العلم .

الخامس : أن كثيراً من التصنيفات اللسانية هى ترجمة أشبه بتأليف ، أو تأليف أشبه بترجمة . وفى مثل هذه الأعمال إثم كبير ومنافع للناس ، بيد أن إثمها - فيما نرى - أكبر من نفعها . لما تنطوى عليه فى الغالب من تعفية على الأصول ، وتشويه لها ، ومن عقد الصلة بين الأفكار لأدنى ملاسة ، واستفزاز لها من سياقها العلمى والثقافى على نحو يجعلها غير منتجة أو فاعلة ، ومن تلفيق ظاهرى أكثر الأحيان بين معطيات العلم الوافد والعلم الموروث .

ذلكم هو حاصل القول فى « نقد الذات » ، لماذا عن الشق الثانى من القضية ؟

٣ - القول فى « مكاشفة الآخر » .

أما وقد قضى الله فى أمر اللسانيات العربية بما هو كائن ، فلم يكن بدعاً من الأمر أن يتجرد للإفادة من علوم اللسان طائفة من المشتغلين بدراسة النص الأدبى من أهل النقد . وقد رأى هؤلاء ما أحدثته اللسانيات من ثورة شاملة فى الدرس الأدبى الأوربى بخاصة ، وفى العلوم الإنسانية بعام ، وعابوا ما أنتجته من آثار علمية لا يشبهها إلا نتائج الانقلاب الصناعى فى تاريخ أوربا الأقتصادى . بيد أنهم تطلّعوا إلى اللسانيات العربية وعطائها المرتقب فى دراسة النص الأدبى فلم يظفروا منها بباطل ، ولم يسعدهم أهلها على تحقيق غايتهم ، والجواب عما

المظهر الأول : هو اشتغال هذه المكتبة على كم هائل من « المقدمات » أو « المداخل » إلى علم اللغة أو اللسانيات (أو اللسانية أحياناً) لا يكاد يمتاز بعضها من بعض من حيث الغاية التى تنصب لتحقيقها وتكييف بنية « المداخل » أو « المقدمة » على نحو تتحقق به الغاية . ومن ثم فقد جاء المحتوى العلمى فيها ملكاً مشاعاً بين كاتبها ، وانتفت مظاهر التفرد والخصوصية . وليس أكثرها إلا استجابة آنية لمتطلبات المقررات الدراسية فى الجامعة ، وتلبية آنية لحاجات الطلاب ، مع ما يفرضه ذلك بالضرورة من تنازلات وتضحية بأشراط الجدبة والصرامة العلمية الواجبة .

وصحيح أن حركة التأليف فى « المقدمات » و « المداخل » اللسانية لم تتوقف إلى يوم الناس هذا ولن تتوقف ، ولكن الأمر فيها يختلف عما هو الحال عندنا بملاحقتها الدالية لتطور العلم ، وتنوع الغايات المبتغاة من التأليف ، والصياغة الخصبة والمنتجة لحقائق العلم ، وتنوع الانتباهات المذهبية والمدارس اللسانية . وأين نحن من هذا كله فيما كتبنا وتكتب من مداخل أو مقدمات ؟

الثانى : عجز اللسانيات العربية - لا سيما فى العقود الثلاثة الأولى من نشأتها - عن أن تعكس خريطة شاملة للمدارس والاتجاهات اللسانية الحديثة فى أوربا . وقد كان هذا ولقاء من روادها الأوائل لا لتزامهم المدرسى . غير أن هذه الخريطة كانت - وما تزال - معقدة إلى حد كبير . وأنت إذا قرأت كتب رائد اللسانيات العربية الأول أساتذنا الدكتور إبراهيم أنيس رحمه الله وجدت عبارات يخطئها الحصر من مثل قوله : « ويرى علم اللغة الحديث كذا » ، أو « فى رأى علماء اللغة المحدثين كذا » . ومن هنا استقر فى روع جيل الخالفين من أمثال أن « علم اللغة الحديث » علم واحد ، وأنه منظومة متجانسة من المقولات والتصورات يكاد يضيّق الخلاف حول أسسها المنهجية ، أو ينتفى ، وأن المتعين إلى هذا العلم إنما يصدر عن رأى واحد فى الشكل الواحد . وهكذا انطلق كثير من أبناء جيلى ومن جاء بعدنا ليرصموا أغلفة كتبهم سائلهم بعنوانات من مثل : « كذا فى ضوء علم اللغة الحديث » ، حتى إذا فتشت فى أكثرها لم تجد إلا طائفة من المقولات التى تلقاها أصحابها بالقبول ، ورأوا فيها مسلمة ومصادرات علمية لا تقبل الجدل ، لا تنمائها إلى ما يسمى بعلم اللغة الحديث ، على حين أن أكثرها هو من الخلافات بين أهل العلم من أتباع الاتجاهات والمذاهب المختلفة .

وهكذا كانت كتب الرواد التى وصلتنا ببعض المدارس اللسانية فى الغرب حججاً - فى الوقت نفسه - بين من جاء بعدهم وسائر المدارس اللسانية الأخرى ، وما كان ذلك عن خطأ من أساتذتنا ، ولكنه يعود المهمة والاستكانة العلمية من الخالفين .

يجبك في صدورهم من مسائل ، فكان أن هبط كثير منهم بالمظلات على ميدان اللسانيات ، فجاسوا خلال الديار فوجدوها خلاء أو ما يشبه الخلاء ؛ ومن ثم أصبح جميعهم لسانين بالهواية أو الحق الإلهي في ساعة من نهار ، وصنفوا في مسائلها أنحاء من التصنيف ، استشرت فيها عدوى التأليف بما يشبه الترجمة ، والترجمة بما يشبه التأليف .

والغريب ، وما عاد شيء في هذا الزمان بمستغرب ، أن تقوم كتب ورسائل برمتها على مفاهيم لسانية مغلوطة ، يفقد أصحابها أوليات المعرفة بطرق التحليل اللغوي ووسائله ، ثم يكون لها من ذبوع الذكر وبعد الصيت ما يكون ، ويتلقاها بالإطراء قوم يظهرون العلم بمعطائهم الأمور وهم عن صفاتها غافلون ؛ بل إن من الرسائل العلمية ما يقوم على إعمال طرق تحليلية عاجزة أو مناقضة لما ينتصبون لتحقيقه من غايات علمية ؛ ومن ثم تراهم يكتبون تحت أخطر العنوانات أهون القول .

لقد اتخذت ألقاب الأسلوبية والنبوية وما جرى مجراها سردابا خلفيا لانتحام معقل أخلاء أهله فكان بالنسبة لمقنميه كأرض التيه ؛ ذلك بأن فحص النص الأدبي بالطرق الأسلوبية التقليدية ، أو بوسائل الأسلوبيات الموسعة ، أو بالاسترشاد بمقولات اللسانيات واستمداد نماذجها ، إنما يتطلب تمكنا من أدوات التحليل اللسان على مستوياته الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية ، ينأى عن أهل العجلة والتسرع . وإن لأعلم علما ليس بالظن أن العلم لا يمتنع على من أخلص في طلبه ، وأن اللسانيات ليست كهنتا وطلاسم تنأى إلا على من يملك كلمة السر . بيد أن هذا العلم العزيز الجانب لا ينيل نفسه لمن أراغ بعد الصيت وحسن الاحدونة بأقل الجهد وأيسر المثونة . وليس هذا منا قولا مرسلا بلا دليل ؛ فإن عندنا من الشواهد ما يضيئ عن سرده هذا المقام ، ولقد عرفنا في مقام آخر ببعضها وأعرضنا عن كثير .

وإذا كانت لنا من كلمة خالصة لله والعلم فإننا نتوجه مرة

أخرى إلى زملائنا من المشتغلين باللسانيات العربية ؛ فبصلاح أمرهم يصلح إن شاء الله خلق كثير . لقد قام جبل الرواد من اللسانيين بمهمة تاريخية كبرى ، ولكنه « ومن أسف في كثير من الأحيان لم يستطع أن يصنع على عينه جيلا من الباحثين صلاب الأعواد ، الحراص على الدرس والتحصيل والتجويد ؛ فخلف من بعدهم خلف لم يقوموا بعلمهم ، وكثير منهم - إلا من عصم الله - أضاع الموروث وقصر في تحصيل الوافد ، فأخرجت الجامعات العربية كثرة كاثرة من الرسائل الجامعية ، تقصر عن تحقيق ما هو معلوم من شروط البحث العلمي بالضرورة . ومع ذلك تخرج هذه الرسائل وقد ذبلت بقائمة طويلة من المراجع الأجنبية ، ينوء القليل منها بأفهام العصبية أولى القوة ، وصرعت تضاعفها بالمصطلحات الأجنبية وأعلام الفرنجة على نحو ظاهر الدعوى ، وإن من أصحابها - وقد عشت بين ظهرانيهم ربع قرن أو يزيد - من إذا سيم قراءة جملة واحدة بلغه أجنبية سيطرة في كتاب مدرسي لأعنته ذلك ؛ فما بالك بمصنفات اللسانيات المعاصرة ؛ وما أدراك ما هي ؟

أن لعلوم اللسان والنقد ، والحال على ما ذكرنا ، أن تجتمع وتآزر على تحقيق المراد من دراسة النص الأدبي وهو أخطر مظاهر التشكيل اللغوي وأبعدها أثرا ؛ لقد أصبح النص الأدبي كجالس فيما بين كرسيين ، على ما يقول الفرنسيون في أمثالهم ، بين تغريط قوم وجراة آخرين . وما أحسب الأمر مستقيا على الجسادة إلا إذا أخذنا أنفسنا وطلابنا بالجد الصارم ، وأما لسانين ونقاد - بأن قيمة كل امرئ منا ما يحسنه ؛ فكلانا واقف على ثغرة من ثغور العربية هو عنها مستول . ونحسب أن الإبداع الأدبي في العربية هو أجل من أن نضيعه بين جمود يضع الباحث به أصابعه في آذانه ، ويستغشى ثيابه ، وحدائث زائفة تقوم على أخلاط من المعارف لا يمسكها قوام ، وعجلة ظاهرة في اعتساف الأمور ؛ إذ ماذا يبقى لنا - نحن الذين شرفنا الله بالانتساب إلى العلم - إذا أحببنا العاجلة ، وأثرنا ما يذهب جفاء من الزبد على ما ينفع الناس فيمكث في الأرض ؟

عبدالله

شهادات النقاد

تنشر المجلة فيها بأى جملة من شهادات النقاد ، وتفتح الباب لكل الأساتذة المشتغلين بالنقد ، لى يختلف أنحاء الوطن العربى وفى خارجه ، للإسهام بشهاداتهم سترشدن قدر المستطاع بمجموعة الأسئلة التى تصدر هذه الشهادات ، وذلك لنشرها فى العدد القادم من المجلة .

فصول

- إبراهيم فتحى
- أدونيس
- جبرا إبراهيم جبرا
- حسام الخطيب
- شكرى عياد
- على الراعى
- لطيفة الزيات
- محمد زكى العشماوى
- محمد مصطفى هدارة
- محمود أمين العالم
- محمود الربيعى
- يحيى الرخاوى

شهادات النقاد

الزميل العزيز الأستاذ /

بعد التحية ..

●● ترمع مجلة « فصول » إصدار عددها القادم حول موضوع اتجاهات النقد العربي الحديث . وسوف يتضمن هذا العدد مجموعة من الشهادات الشخصية لطائفة من أبرز المشتغلين في حقل النقد الأدبي ، ولما كنتم واحدا من هؤلاء فإننا نأمل إسهامكم في هذا العدد بتقديم شهادتكم من خلال الإجابة عن مجموعة الأسئلة الآتية :

- ١ - متى وكيف بدأ اشتغالك بالنقد الأدبي ؟
- ٢ - إذا كنت تكتب أدبا (شعرا أو نثرا) ، فهل بدأت أديباً ثم تحولت إلى النقد ؟ ولماذا كان هذا التحول ؟ وكيف كانت العلاقة بين عملك مبداً وممارسة للنقد ؟
- ٣ - هل تصدر في نقدك عن بناء نظري في الأدب والفن بعامة ؟ وإذا كان فما الدعائم التصورية الأساسية التي يقوم عليها هذا البناء ؟
- ٤ - هل تأثرت في عملك النقدي بنقاد أو نقاد سابقين ، من العرب أو غير العرب ؟ ولهم كان هذا التأثير ؟
- ٥ - كيف يكون مدخلك إلى العملية النقدية ؟ وعلى أساس من أي منهج يكون تحليلك للنصوص الأدبية ؟
- ٦ - بأي الأجناس الأدبية يتعلق معظم عملك النقدي ؟ ولماذا ؟
- ٧ - كيف ترى الواقع النقدي الآن على الساحة العربية ؟
- ٨ - ما المشروع النقدي الذي تود أن تنجزه في المستقبل ؟

●● هذا ويمكنكم أن تضيفوا من العناصر ما لا تشعوبه هذه الأسئلة ، وما ترونه مكملاً لتصوراتكم وأفكاركم وممارستكم .

●● وفي انتظار أن نتلقى منكم في أقرب فرصة هذا الإسهام الذي سيكون بكل تأكيد مفيداً للقراء والدارسين على السواء ، أرجو أن تتقبلوا خالص تقديري وأطيب أمنياتي .

الدكتور عز الدين إسماعيل

البداية

■ ■ ■ في نهاية الأربعينيات كانت الدعوة إلى « الأدب من أجل الحياة » تنبثق على مبعدة من المؤسسات التعليمية الرسمية وعلى مبعدة من الأجهزة الإعلامية . وكانت دعوة ذات طابع سياسي صارخ . وكان هذا الطابع السياسي مميزاً كذلك للدعوة إلى منهج جديد في الفلسفة والتاريخ والاقتصاد ؛ فقد كانت الأزمات متفجرة في المجتمع القديم بجميع مستوياته ، وكانت السياسة هي بؤرة انصهار التناقضات المتعددة فيه . وكان النضال السياسي من أجل سلطة جديدة هو « واسطة المقد » في كل المجالات الثقافية ، والقوة الدافعة لخلق ثقافة ديمقراطية .

وحينما أنظر إلى الوراء بعد كل هذه العقود ، أكتشف - على سبيل المثال - أن كتابات نعيان هاشور وسعد مكارى وعبد الرحمن الشرفاوي وعلى الراعي في مجلة الفجر الجديد (منذ صدورها في ١٦ مايو ١٩٤٥ ، حتى إلغائها ومنعها في ١١ يوليو ١٩٤٦) ، ومعهم كمال عبد الحليم ولطيفة الزيات ، لم تقف عند « المضمون » الجدير ، بل كانت على نحو مضمحل نموذجاً للأداء اللغوي . وكان على الراعي يناقش القول بأن الفن يوحد بين مواطني المجتمع الشعبية وأفكارها وإرادتها ، أو يرتفع بها إلى مستوى أعلى ، وأن على الفن أن يوقظ الفنان في داخل كل فرد من أفراد الشعب (يوليو ١٩٤٥) ، مستعملاً لغة شديدة الدقة والبساطة والجرأة .

لقد كانت كتابات الرواد السابقين تمثل « قوى معارضة لغوية » عملت على مناهضة السلطة الأدبية ، ورفضت الأداء « الرفيع المحنط الموحد » والأجناس المتحجرة ، وحاولت تأكيد أن الكلمات الفصيحة لا تستخرج من الغاموس أو المتون العتيقة بل من مواقف التوصل في الحياة . ومن صيغ الكلام البسيطة التي يستعملها المتكلمون والسامعون في دوائر ممارستهم لمناشطهم في العمل وأهاليات الحصاد والقطاف ، واحتفالات مراحل العمر ، من ميلاد وختان وزفاف ، ومطارحات غرامية ، وقصص حكايات وفكاهات . . . إلخ . ولم يكن أصحابنا من السذاجة بحيث يقيمون مطابقة بين هذه الصيغ البسيطة والأشكال الأدبية المركبة التي تستقى من نبعها . وقد تعلمت منهم رفض الزعم باختلاف في الجوهر بين اللغة الأدبية واللغة اليومية ، ورفض التنقيب عن صفة مفردة بعينها أدبية أو جمالية أو نوحية . فهناك حوار بين حياة اللغة على الألسن وداخل الوجدان من جهة ، وحياة الأدبية من جهة أخرى . حقاً هناك فروق متدرجة واسعة ، ولكنها ليست مطلقة ، وهي فروق على ضخامتها لا تغلق الباب أمام التداخل والتفاعل .

المحاذير :

ولكن هذا التكامل بين الأدب والحياة لم يرحب كثيراً بإقامة تمايز في داخله ، وبخاصة فيما يتعلق « بالمضمون » ، وقد كان الظن السائد أن المضمون مماثل للموقف السياسي والفكري . ومايزال إغفال نوعية المضمون الفني ذاتها . ولا يرجع ذلك إلى طبيعة منهج الواقعية الاشتراكية ؛ فقد كاد ذلك الكتاب في علم الجمال هنري لوفيفر (١٩٤٨ - ١٩٤٩ بالفرنسية وترجمته العربية ١٩٥٤) معروفاً للجميع ، وكان فيه تحديد واضح لفكرة أن المضمون الأدبي لا يمكن استنباطه بالاستدلال المنطقي من الفلسفة أو السياسة ، وكان يؤكد أن المضمون (بالجمع) في العمل الفني

متعددة ومتناقضة ، تتكشف في مضمون متكامل جمالي نوعياً . وقد يكون هذا القصور الخطير ناجماً عن نظرة براجماتية ضيقة تجعل الفنان « نقرأ » مطيعاً في الجيش السياسى . وبعد أن واصلت الخمسينيات أهداف الأربعينيات السياسية في أعقاب يوليو ١٩٥٢ وانفراد قسم من الحركة الوطنية باحتكار السلطة ، وبعد تأميمات ١٩٦١ التقدمية واجهت حركة « الأدب في سبيل الحياة » مأزقاً حاداً . واتضح التناقض بين المعيار السياسى « التقدمى » والمعيار الأدبى . وقد قلت مراراً إن أفضل الكتاب والشعراء شعروا في تلك المرحلة بإزدراء شديد لكلمة « واقعية اشتراكية » ، فهي تعنى لديهم الشعار السياسى الفج الغليظ البديل عن التجربة الفنية . بل لقد تحولت « الواقعية الاشتراكية » في طبعها الرسمية إلى نزعة محافظة تصفق للوضع الراهن لأنه ضد الإمبريالية ويسير قدماً إلى أمام .

وأخطأ كثير من دعاة الواقعية حينها وصفوا بعضاً من أفضل كتابات نهاية الخمسينيات وحببة الستينيات بالسوداوية والسلبية والليبرالية والخروج على الالتزام .

وقد عانينا جميعاً من التطبيق الساذج لمعايير سياسية جاهزة على عناصر معزولة من العمل الأدبى بعد المبالغة في تبسيطها وتحويلها إلى فكرة مجردة ، وقد شجع ذلك رأى المضاد الداهى إلى فن خالص متحرر من المهوم الإنسانى غير مكترث إلا « بالكرويات » في الصياغة ، فن الخواء الروحى والعقم الاجتماعى .

التناقض بين المعيار السياسى المرحلى والفنى :

حينما صدرت الترجمة الإنجليزية لكتاب جورج لوكتش « دراسات في الواقعية الأوربية » (١٩٥٠) . أصبح من الممكن أن أتعلم بعض القضايا المنهجية بطريقة أصح . وقد تعلمت من لوكتش عموماً أن موضوع التناول الجمالي الأساسى ليس مجموعة معينة من الظواهر المتعة للبصر والسمع ، وأوصافها اللغوية التى تعد من قبيل ما ينسب إلى الأزياء الملونة والوسائد الناعمة ، أو الحديث عن الجرس اللفظى الرنان ، ورص الكلمات ووصفها كأنها باقة من الأزهار . ولكن التناول الجمالي يتسع للظواهر كافة لا في ذاتها فحسب ، بل كذلك من زاوية التطور التاريخى لفدرات الإنسان وطاقاته وخصائصه ، أى من زاوية رسم صورة لغوية متخيلة للشخصية الإنسانية في تناقضات تطورها ، في خلق الشخصية الإنسانية المعبرة في كل عصر عن مصير الإنسان ومستقبله . إن الشاعر - مثلاً - يلتهم الدنيا بكل حواسه ويميد تشكيلها لغوياً . وهو يرى الواقع بعيون عصرنا ، الذى فرض تغيرات عميقة في النموذج الشخصية الإنسانية ، وفي نموذج الحواس الإنسانية وفي الواقع .

ومن المعلوم أن اللغة تسهم في تشكيل الوهى والملاحم الوجدانية والذات الفردية . فالإنسان يعطى نفسه شكلاً وهوية سيكولوجية من خلال الجماعة اللغوية التى ينتمى إليها ، ومن خلال تفاعل أصوات الآخرين في النشاط الاجتماعى . وكل مرحلة في تطور الأدب إنما تكشف مرحلة جوهرية للتطور الإنسانى ولطاقات الإنسان ، يتعرف فيها الناس كجنيات مشاركتهم في خلق شخصياتهم الإنسانية طوال التاريخ . وما الروائع الأدبية إلا ذاكرة الإنسان وهو يخلق خصائصه الإنسانية الحقة . لذلك فإن قراءة الروائع « القديمة » مشاركة في امتلاك نضال تراثنا القومى وإسهامه الخاص في تطوير ثروة الإنسانية بأكملها . وكل رائعة من رواائع الشعر العربى - مثلاً - تتجه نحو مركز ، نحو نقطة التقاء تطور هذه الخصوصية الجوهرية للإنسان أو تلك . فالأدب هو وهى الإنسانية بذاتها وتناقضات تطورها ومآزقه التراجيدية ومفارقاته الكوميديّة (داخل التقاليد القومية المختلفة) . والوظيفة الفنية الحقة هي إدراج الفرد في الكل الإنسانى الخلاق ، ورفعه إلى المستوى الإنسانى الحق (بالصراع بين جوهر الإنسان ووجوده اليومى المستلب في عالم الاستغلال) ، وتكثيف وهى بهذا الاندراج . . . أى الارتفاع بالفرد لى يكون إنساناً « كلياً » ، أو كلية إنسانية ، تتحقق في لحظات الخلق والتلقى .

وحينما نتكلم عن التقدم والتخلف في الأدب ، فإننا نتكلم من زاوية الصور اللغوية للشخصية الإنسانية في كليتها وتعدد جوانبها ، أى من زاوية طاقات الإنسانية النوعية الكلية الخلاقة . إذن لابد من الإشارة إلى الطابع التناقض لتطور تلك الطاقات في الأشكال السياسية التاريخية المتعاقبة .

ففى مصر كانت الذات الفردية عند بزوغ الرأسمالية ومع الاستقلال السياسى ، على الرغم من فاعليتها الحرة وطاقاتها الهائلة ، محتلة بالتناقضات الصارخة . فمن حيث تكامل الفرد وعلاقته بالجماعة كانت هذه « الذرة » الفردية خطوة واسعة إلى الوراء بالنسبة للذات التقليدية . إن الابتذال السوفى والمنافسة القاتلة والسعى المموم إلى الربح والمكانة ، والتمزق والخواء ، أى كل ما يخلق الفرد المعاصر جعل بعض الاتجاهات الأدبية حافلة بحنين سوداوى إلى

الفردية العنيفة التي بدت « متطورة » (١١) وفي اکتیال ، داخل عالم أصیل من البکارة والنضارة والتآلف داخل الفرد وغارجه .

وفي زمان أناشيد الاشتراكية والتأميمات ، كان المبشرون بالشعارات السياسية من البيروقراطيين ومقاولي الباطن والمتسلقين والبصاصين والكهنة يخنفون الفاعلية الحرة للأفراد ، والتفكير المستقل ، والموقف النقدي ، والترابط الطوعي بين الناس ، والتزامهم بتحديد أهدافهم الخاصة ، وكانوا يخلقون صورة للشخصية الإنسانية متنفخة بالهواء الفاسد والقيم المعيبة والجبن ونحور الإرادة والانقياد الرخو والنفاق والمعجز عن الإبداع .

لذلك كانت التقدمية في الأدب من حيث خصوصية هذا المجال تستوجب رفض الواقع الرسمي هل الرغم من تقدميته السياسية (ومناقشة ماركس لمراحل الازدهار الفني ، وعدم مناظرتها للتطور العام للمجتمع ، مشهورة معروفة) .

الأدب ... ممارسة لغوية :

وأنا أعتبر قراءتي لباختين حونا هاديا صحح كثيرا من أفكارى عن اللغة ، وهو يعتمد على الماركسية كل الاعتماد في فلسفته اللغوية ونقده للشكلية والبنوية .

والأداء اللغوي عند ماركس هو الواقع الفعل الأول للفكر (تشكيل الإدراك الحسي والاستجابة الانفعالية وبناء المفهومات) ، واللغة هي الوعي العمل المتغير للبشر ، وهي مشبعة بالنشاط الاجتماعي .

وقد تعلمت أن تحليل الأداء اللغوي لا يقف في المحل الأول عند ألفاظ المعجم وقواعد النحو والصرف في حيايتها الاجتماعية ، فهي ليست إلا الشروط المجردة لإمكان الحياة اللغوية . ولا أعتقد عند تحليل النصوص الأدبية أن اللغة - كما يذهب البنيويون - نسق ثابت معطى موضوعيا ، وسابق على أي أداء . ولا أحد النصوص أمثلة لدرجة لنسق عام يقع وراء التوصيل . وأوافق على الاهتمام بالكلام الحى في التوصيل النوى وفي التبادل والتفاعل مع الآخرين . لذلك أرفض الزعم بأن اللغة العربية الفصحى نتاج جاهز موروث أو قشرة متصلة هامة ، كما أرفض الزعم بوجود مقولتين منفصلتين متخارجتين هما اللغة والواقع الاجتماعي ، وقد سبقت الإشارة إلى أن الماركسيين جميعا يقولون بتشكيل الوعي الاجتماعي بكل مستوياته داخل مادة العلامات اللغوية ، وبأن الوعي الفردي يتأسس ويكتسب ملامحه وينمو في هذه العلامات . ولم أرتكب قط خطيئة اختزال الفاعلية اللغوية الخلاقة إلى تحليل معجمي نحوي ... أو بلاغي .

أجناس الأدب - أجناس الكلام :

وقد حاولت دائما أن أهتم اهتماما خاصا بمسألة الجنس الأدبي . وأنا أهده مفهوما مركزيا في النقد الأدبي . وقد تعلمت من لوگاتش دور الجنس الأدبي في تحليل اللغة الأدبية ، ومن ميخائيل باختين أن الجنس مفهوم تاريخي اجتماعي ، وهو بديل في أجناس الكلام البسيطة لما عند البنيويين من البنى العميقة اللا زمينة المتجانسة ، والأنساق النحوية الأدبية وزمر المواضيع . والجنس في الحياة اليومية والأدب ليس نسقا مغلقا (كما يصبر كثيرون في العالم العربى على الجواهر الروائي أو الشعرى النقى الخالص الأقنوى) بل هو عنقود عادات لغوية يضمنى انتظاما وظيفيا على ضروب التوصيل ويظل مفتوحا على الضغوط المحوثة . وأجناس الكلام البسيطة أشكال ثابتة نسبيا لضروب التعبير (النطق الملفوظ) التي يستعملها المتكلمون والسامعون في دوائر نشاط متباينة . إنها عند باختين تبلور على نحو مؤقت شبكة علاقات بين المتكلمين : إمكاناتهم النسبية ، علاقات السيطرة والخنوع ، أو الزمالة والرفقة وأهداف التوصيل ، علاقات « بنصوص » أخرى . فالأجناس تبلور تجارب وعلاقات اجتماعية ، وتحمس منطقها ، وتتغير بتغيرها ، إنها ذاكرة .. ذاكرة يطرأ عليها التغير .

أما الأجناس الأدبية فلا تتكون من كلمات متعاقبة وأشكال نحوية ، بل هي تركيب يدمج داخله الأجناس اليومية في بنية وظيفية .

وعلى ذلك فأننا أحاول دراسة أشكال التوصيل (الرواية - القصة القصيرة - القصائد الفصحى و « العامة ») لا بوصفها مقولات معجمية أو نحوية أو بلاغية بل بوصفها طرائق للتوجه فى الواقع ونحو كلمات الآخرين ، وهى تحمل طابع تشكيلى من القيم ، وتقديرًا للتجربة فى « لغات » تتصارع على السيطرة والنفوذ .

ولا أعد التحليل اللغوى للأجناس الأدبية وقوفًا عند اللغة بوصفها نسقًا فحسب ، بل أعد اللغة الواحدة صراعًا دائمًا بين أنساق (لغات) ؛ بين عناصر نسقية وغير نسقية ؛ بين قوى حاكمة مركزية وقوى معارضة لغوية .

إن لغة « الجريدة » و « المذيع » التى تشكلت فى مجرى صراع ديموقراطى طويل مع السجع والقوالب الجاهزة والترهل البلاغى وصلت إلى السلطة تدريجًا ، ثم تشبعت بطبقات دلالة ويقوم إذهان لطريقة حياة سوقية ، وبصور جاهزة هى فى حقيقتها مسلمات تزيف الواقع ؛ لذلك كان كثير من قصص الستينيات فى وضع المعارضة اللغوية للغة المذيع والجريدة والخطبة السياسية .

وقد تعلمت ألا أدرس « المعنى » فى مجاور علامة وعلامة داخل نسق مغلق مقبول ، فذلك كما يقول باختين ليس إلا الحدود الخارجية لإمكان المعنى . بل حاولت البحث عن المعنى فى تفاعل متكلم وسماع (كاتب وقارى) وسباق ؛ فى مجال للاستجابة هو معنى النص .

وحينما أردت القول بأن الأدب معيار لغوى فأننا لا أحنى أن النقد الأدبى دراسة تعتمد على « علم اللغة العام » ، بل إنه دراسة لأجناس الكلام البسيطة والمركبة ، و « اللغات » المتباينة داخل الشروط المجردة للغة الواحدة ، ولتجسيد هذه « اللغات » لقيم وإدراكات حسية ومجارب مقتسمة مشتركة . فالمعنى ليس حبيسًا داخل النص ، بل إن تعدد المعانى داخل النص الواحد نتاج لعلاقة تاريخية متبادلة بين النصوص والقراء .

تعدد معانى النص :

ولم تستهون إعلانات الوفاة التى قدمتها النبوية عن موت الإنسان (الذات الفردية والمؤلف) ، ولا تمجيدها لحياة العلامة اللغوية ، والنسق المنشئ للعلامات . ولم أحاول حل شفرة أو شفرات النص الأدبى استنادًا إلى نموذج يشبه نموذج « مورس » التلغرافى ، وإلى منهج يعد كل شيء فى النص قابلاً للبرجمة ، وللاستخراج من معادلات تشبه المعادلات الجبرية .

ومن ناحية أخرى لم أعجب بإعلان « ما بعد النبوية » عن موت العلامة والنسق ورفض وجود مركز « علموى » وسط تنوع التجربة وتغايرها ؛ أى رفض وجود « نقطة نظر » مختازة أو وضع مختاز للإحاطة بالتجربة ، هو العلمى بحق كما كان البنيويون يزعمون .

ولم أفهم تعدد المعانى فى النص كما يفهمه « ديريدا » مثلاً وأنصار التفكيك باعتبار النقد « مونتاچ » لنصوص متعددة فى النص الواحد ، وإطلاق سراح معانٍ متعددة ، كما لو كان النقد « سيركا » ذهنيًا متجولاً يقدم ألعابه فى حيز النص (أو فضائه العارى كما يقول أصدقاؤنا المغاربة) . ولا أعتقد بصواب القول بأن فى ذلك احتجاجًا على قيود الأحكام الأخلاقية العتيقة والصروح المذهبية ، بل أعتقد أن التفكيك لا يزيل تعمية ولا يحرر من قيد ، فهو يحتفظ على نحو ملتبس بكل شيء ، كما يجعل كل شيء موضعاً للشك ؛ فلا شيء ينجتنى ولا شيء يتصف بالثبات ، إذ لا توجد نقطة نظر مختازة ، وكل النقاط متساوية الأهمية فى تجربة القراءة . وأنا أعد القول بهذه المساواة عقيدة حكمية بغيئية تفتقر إلى تبرير ، وأرى أن الزعم بأن النص « الحدائى » لا يتصف بأى ثبات أو وحدة ، وبأن هذا الثبات والوحدة تختلفها استجابة القارىء ، وأن كل القراءات متساوية ، إنما يحول النص إلى فضاء يملؤه القارىء فحسب بانطباعاته .

وينسأه كثيرون : ألا يقضى هذا « التحرير » للنص من كل الضوابط والقيود ، وجعله نصاً « متعددًا » إلى الإحساس بعلم اللعبة التقليدية وخوائها بدلاً من الإحساس بثراء الإمكان الإنسانى ؟ إن فكرة « الجدية » نفسها مهددة بهذا المفهوم الذى يزعم أن الحياة والنصوص لعبة شطرنج ، يتجه الاهتمام فيها نحو تبادل وتوافق لا متناهية تمارس بها قواعد اللعبة ، أو ألعاب متداخلة دونما تبرير ، فما من قيم « إيجابية » للحكم السليم .

وتجد تلك التصورات صدى عند الباعة المتجولين لإيديولوجيا رأس المال فى المجال الأدبى ، فبضاعتهم هى

اللا أدبية والريبية والعدمية واستحالة معرفة الواقع ، وفقدان الثقة في الإنسان وفي قدرته على خلق صفاته وملاحق واقعه ، وقسرة الأدب على خلق نماذج للشخصية الإنسانية المفتوحة .

إن هذه « إحدائة » الزائفة تشبه في سلطانها ثورات ملوك الأزياء في الثياب والسيارات والآلات ، بإحداث انقلابات متلاحقة في الشكل الخارجي ؛ وهي انقلابات سطحية ليست سوى تجاهيد حديثة على السحنة العتيقة ؛ هذه هي حدائة البورجوازية في أزمتها ومأزقها ، ولست أطمح حدائة القوى الشعبية الصاعدة لتطوير وعيها وإحساسها بالعالم ، وخلق صورة جديدة للعالم والإنسان .

الخاتمة :

وليس معنى ذلك أنني أظن أن على النقد الماركسي أن يلحق الهزيمة النكراء بمدارس النقد الأدبي المتعددة وأن يقدم نفسه بوصفه البديل المنتصر عليها جميعاً ، لأنها في التحليل الأخير ممثلة لإيديولوجيا العدو . فليس ذلك إلا جانباً محدوداً من المسألة يتعلق بالنظرة الفلسفية العامة المجردة والمقدمات الإيديولوجية لهذه المدارس .

وأنا أنقل عن بعض الماركسيون (فريدريك جيمسون مثلاً) قولهم إن الإطار التفسيري للماركسية من الثراء بحيث يستطيع تفسير نفوذ كل اتجاه من الاتجاهات النقدية في حقبة معينة ، حينما يتوافق هذا الاتجاه مع قانون جزئي (أو موضوعي) داخل واقع اجتماعي وثقافي معزق مجزأ إلى زوايا وأركان ودوائر منفصلة. إن الماركسية في النقد تستطيع الاستفادة من الاتجاهات والإجراءات النقدية التي تبدو في الظاهر متناحرة ، وتستطيع أن تخصص لكل منها مشروعية جزئية تقوم بتعديلها وتحويلها داخل نطاق المنهج الشامل . وتلك العملية التحويلية ليست جماعاً تلقائياً بل هي « تلقى » هذه الاتجاهات « وتغنيها » في إطار احتفاظها بها .

أبراهيم مكي



خواطر في النقد أدونيس



— ١ —

لا أزعج أنني ناقد . ولا أبقى في تدقيق الشعر وفهمه أي منهج . ولئن صَحَّ لي أن أحتد في هذا المجال ما أنا ، فإني أميل إلى أن أصف نفسي بأنني راءٍ ، ينتجه نحو ألق غير مرئي . وفي سيري الأجلط وأختبر ، وأكتشف ، وأعرف ، مشيراً إلى ما أراه عابثاً دون التقدم نحو هذا الأفق الذي أنطلق إليه . ثم إن المنهج قد يكون جهداً لمبتكرو ، لكنه ، بالنسبة إلى غيره ، ليس إلا مدرسة ؛ وأنا غير مدرسي . كل مدرسي باطل . ولا أكنم رأيي أن هذا المنهج أو ذاك أو ذلك مما يفخر باتباعه كثير من الأصدقاء وغير الأصدقاء لا يفرق أبداً . ولا أشعر بأنني ضعيف إزاء ذلك ، أو بأنني نقص ، أو بأنني ضير ، بسبب أساس هو أن المنهج أيما كان يُلغى الجسد ، ولغة الجسد ، وكلام الجسد . أي أنه يلغى ، في رأيي ، أعمق ما يكون علاقة الإنسان بنفسه ، وبالإنسان والعالم . هكذا أرى أن المنهج حجاب . وحين يمتلك المنهج التدقيق والتأمل ، لا يحجبها وحدها ، وإنما يحجب المعرفة كذلك . فالإنسان أكبر من المنهج ، وأوسع وأغنى .

— ٢ —

لا تبدأ بأن تكون ناقد ، إلا إذا بدأت بتقد نفسك .

— ٣ —

النقد أكثر من قراءة : ليس تفسيراً للنص أو تأويلاً وحسب . إنه معرفة ، أو هو ابتكار معرفة جديدة ، انطلاقاً من النص واستناداً إليه ؛ انطلاقاً مما هو وما قبله . والنقد ، في ذلك ، امتحان للنص : هل هو طبقة واحدة ، ولذلك سرعان ما يموت ، أو هو — على العكس — طبقات ، يموت طبقة فتولد أخرى ؟ هل نصب واستنفذ وأصبح عاجزاً عن توليد المعنى ، أو أنه — على العكس — لا يزال مستودعاً من الطاقات التي تولد المعاني ؟ وليس النقد هذا الامتحان إلا لأنه يضم هذه التساؤلات : كيف ينصب النص ؟ كيف يشيخ ويموت ؟ ما معنى « موت » النص ؟ وما معنى كونه لا يموت ؟

— ٤ —

يؤسس النقد — دائماً — لبدايات كلام آخر .

— ٥ —

النقد كالفكر ، أو هو يكرّ لا يتغلّى ولا ينمو إلا بالتساؤل المستمر . وهو لذلك يَضَع نفسه ، لا الأشياء والنصوص وحدها ، موضع تساؤل دائم ، وإعادة نظر مستمرة .
إنه نقهض للمنبج المُفَلَّق ، وهو لبلِك بدء يظلُّ بدءاً .
العمل من أجل تاصيل هذا النقد التساؤلي الباقي ، دائماً ، في المجتمع العربي ، ضروري وحيوي كالعامل من أجل التقدم . إنه جزء عضوي من الحرية والكفاح في سبيل الحرية .

— ٦ —

المعرفة العربية السائدة معرفة غير نقدية ، ذلك أنها نشأت وتتشأ في أحضان الجواب . ومن هنا كان طابعها الغالب لفظياً - شريحياً ، حتى في الآداب والفنون . وفي هذا ما يوضح كيف أن الثقافة العربية المهيمنة تمارس النقد بطريقة غير نقدية والفكر والفلسفة بطريقة غير فكرية وغير فلسفية ، والعلم بطريقة غير علمية ، والشعر والفن بطريقة غير شعرية وغير فنية .
الثقافة العربية المهيمنة مجموعة من المؤسسات الاجرامية - الأخلاقية - السياسية . إنها ثقافة بلا ثقافة .

— ٧ —

المعرفة العربية السائدة تراكم تأويل للنص الديني ، أو شبه الديني . وهذا النص كلب هذاته ، كما يعلمنا التقليد ، وتعلمنا ثقافة الجواب : كتاب لكل شيء ، وكتاب لكل معرفة .
إن قتل الواقع دينياً هو ما يوجه حياتنا وتاريخنا ، فكرنا وأدبنا وشعرنا . والمقولات التي نتأثر بها الإنسان والأشياء والعالم هي ، في بنيتها العميقة ، مقولات دينية . ولقد تميز تاريخ الفكر العربي بنقد الفلسفة والعقل نقداً متواصلأ ، أقي إلى عزها وزوالها . ولا يمكن أن نبداً بتأسيس فكر عربي جديد ونقد جديد إلا إذا بدأنا بنقد البنية الفكرية الدينية . لتجديد علمنا لا يتم إلا بإعادة اكتشاف الأصول التي بُني عليها ، لكن في أفق هذا النقد .
يبدأ هذا التأسيس بتجاوز القراءات الماضية للنص الديني ، كما يتم الآن تجاوز القراءات التقليدية القديمة للنص الشرعي .

ومعنى ذلك أن ثمة أشياء أخرى علينا أن نقولها في صدد النص الديني يختلف عما قاله السلف جميعاً ، وربما تناقض مع معظم ما قالوه . وهذا يتطلب تملأ خاصأ حول مفهومات العودة والتكرار ، الأصل والاصولة ، الجدور والخصوصية ، التجاوز والجدة ، التباين والتماهي ، الاختلاف والائتلاف .

لسنا ، في هذا المستوى ، بحاجة إلى دراسة الموروث ، بمنهج مادية أو مثالية ، أو إلى إعادة تدوينه كما يفعل بعضهم ، فهذا كله لا يُجدي إلا بدءاً من اختراق الموروث عمودياً بنظرة جديدة تتخطى المسبقات وينها في جميع أشكالها .

— ٨ —

في تشديد النقد العربي السائد على الانحيازات السياسية ، ما قتل البعد السياسي ، وفي تشديده على المنفعة الجمالية ، ما قتل الجمالي ، وفي تشديده على المصلحة المباشرة ما قتل البحث ، وفي تشديده على التكتيك ما قوّض الاستراتيجية .

إنه ، في النتيجة ، نقد لا يضيء الواقع بل يحجبُه ، شأن الفكر العربي السائد .

— ٩ —

العروية ، أصلياً ، متعددة ، لا واحدة . ولم نعرف في العصر الحديث أن نرفع هذه التعددية إلى مستوى القاعدة والمبدأ في حياتنا المدنية - الاجتماعية ، السياسية ، الثقافية . وهذا خللٌ أساسي ، بل لقد ألغينا التعددية لصالح الواحدية . وفي هذا ما قد يوضح أصول العنف وأسبابه في حياتنا - السياسية على الأخص . وفيه ما يوضح مَوْتُ النقد .

— ١٠ —

ما الواقع الفكري العربي ، اليوم ، على مستوى السائد ؟

الجواب ، كما يبدو لي ، هو أن حضارة الآخر غمرت الذات ، بحيث لم يبق من ثقافتها إلا أمران : لغوي ، يتمثل في المعجم اللغوي العربي ، وديني يتمثل في قراءة خاصة للإسلام ، ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالسياسي والسلطوي . أما ثقافة الحياة - التقنية خصوصاً ، وأصولها العلمية والرياضية والفلسفية ، فتجىء من الآخر .

وعبثاً تتوهم هذه الذات أنها تقدر أن تواجه الآخر بلغتها ودينها . حل العكس ، إن هذا الآخر يهيمن اليوم على عقلنا وطرق تفكيرنا أكثر منه في أي وقت مضى ، حتى ليتمكن القول إن ثقافتنا اليوم هي جسدٌ أجنبيٌ بثوبٍ عربي .

والسبب في ذلك هو أننا نمنع العقل العربي ، بشكل أو بآخر ، من التفكير في ذاته ، ومن المسألة والنقد . وهذا بما يدفع العرب الذين يمارسون الفكر إلى أن يُعزّبوا فِكرَ الآخر بنوع من التقي . لهذا لا يجوز أن نستغرب صدور كتب تحدث عن « تكوين » العقل العربي و « بنيت » ، دون أن تطرح سؤالاً واحداً حول الأسس التي كانت ولا تزال من خاصيات هذا العقل - عين الوحي والنبوة ، بخاصة ، ودون أن تسأل سؤالاً واحداً حول القيمة المعرفية اليوم لهذه الأسس .

والسؤال هو : كيف تقدر ثقافة هذا شأنها أن تواجه ما يُسمونه بـ « الغزو الثقافي الأجنبي » ؟
النقد الأدبي نفسه ، لا يبدأ إلا حين يبدأ ينقد هذا الواقع الفكري العربي .

— ١١ —

المعنى هو فعالية الكلام ، أي فعالية العلاقات التي يُتجهها الكلام . يكون المعنى غنياً بقدر ما تكون هذه العلاقات غنية . وفي هذا الحيز ، يمكن القول إن « الشكل » هو المعنى . النقد ، في بعض وجوهه ، هو الكشف عن هذه الفعالية .

— ١٢ —

المعنى الماورائي الذي يُقِلَّت من كل تحليل عقل ، والذي يتملُّز إدراكه ، من المعاني الأولى التي يحبسها الإنسان .

قد يقول بعضهم إن الإنسان لا يقدر أن « يعقل » الغيب أو أن « يفهمه » . لكن ، أهنئك ما يحول دون أن نتخيله ، أو نتصوره ؟

ليس الكائن حاضراً إلا في غياب ، وليس غائباً إلا في حضوره . إن حضور الغيب يكشف عن لا نهائيته : يكشف عن أن هذا الحضور المعلن ليس إلا صورة لا تحيط بكليته ، عن أنه ليس إلا غياباً .
الكائن حاضرٌ غائبٌ في آن .

إلى نقدٍ يكشف في النص عن هذا الحضور الغياب ، الغياب الحضور ، تتطلع اليوم .

— ١٣ —

النص نقد بعيد كتابة النص الذي يتقدمه ، بشكل آخر : ينقله من بنيت الأولى إلى بنية ثانية . ومثل هذا النقل ممكن بلا نهاية . ولهذا يتجدد معنى النص بلا نهاية .
لا أحد يملك المعنى . لا أحد ينبغي أن يقاتل من أجل أى معنى . وليس المعنى وراثاً ، بل أماناً . لا غم لك ، بل نتجه نحوه . نتجه نحوه ، باستمرار .
وهذا مما يؤسس له النقد .

— ١٤ —

النقد قراءة أولى . أولى دائماً .
القراءة الأولى للنص الذي فرضت معنى . ثم وضعته في نظام . وفرضت الوصول إلى هذا المعنى الوحيد ، عبر هذا النظام الوحيد . ثم أخذت لمحارب كل خارج على هذا النظام ، بوصفه خارجاً على هذا المعنى . هكذا أصبحت هذه القراءة الأولى قراءة أخيرة .
أن يفرض معنى وحيد واحد معنى افتراضاً لنهاية العقل والمعرفة . هل يمكن أن نتصور يوماً تكون فيه المعرفة مكتملة بحيث تنتهي الحاجة إليها ؟ أو يوماً لا تنشأ فيه مشكلات جديدة لم نعرف سابقاً ؟ هل يمكن أن نفترض يوماً لا يعود الإنسان فيه محتاجاً إلى أن يطرح أى سؤال ؟
المعنى الوحيد ، المسبق ، يوجب : نعم .
لا يمكن لأية معرفة أن تقدم الأجوبة كلها . المعرفة ، مهما كانت كلية ، تبقى جزئية . لا يحيط بالغد ، الأمس ولا اليوم . لا يحيط بسؤال الغد إلا كلام الغد .
يستأثر اليوم في الصراع على المعنى ، ويأثم المعنى . إن صفحات الكتب والمجلات والجرائد ، شأنها شأن الشوارع والساحات العامة ، تقتل بالحروب من أجل المعنى .
وقتل أيضاً بالقتل .

— ١٥ —

حين يجد الإنسان نفسه محكوماً بالبحث عن تلبية حاجات الجسد ، المباشرة والأولية ، كما هي الحال في المجتمع العربي ، فإن جميع أفكاره وأعماله توجهها المنفعة والوظيفية . لهذا يحول الكلام نفسه إلى نوع من العمل — إلى سلاح لتلبية هذه الحاجات .
هكذا يصبح الكلام وظيفة — عملاً . هكذا يموت النقد .

— ١٦ —

النقد الأدهى هو ما يتجاوز أدبيته : إنه نقد ثقافي شامِل .
في حين كان النقد — (الفكر الأوربي المسيحي) — يتغذى من الأفكار الأرسطية (عبر أعمال ابن سينا وابن رشد ، المترجمة ، في القرن الحادي عشر) ، كان المجتمع العربي في هذا القرن ذاته ، قد بدأ « ينسى » ابن رشد وابن سينا ، أو « ينفيهما » . وبهذا التأثير كان ينشأ جواز ، داخل المسيحية ذاتها ، بوصفها فكراً ، بين « العقل » و « الإيمان » . وسلك هذا الحوار الطريق نفسه التي شققتها فلسفة التوفيق العربية : العقل لا يتعارض مع الإيمان (النقل ، عند العرب) ، وإنما هو تكملة ، بل ضروري للنقل . هكذا أكد القديس أنسيلم ، (١٠٣٣ — ١١٠٩) ، على غرار فلاسفة التوفيق العرب ، أن العقل قادر أن يفهم أشياء الوحى ، وأن يفسرها ، وأكد تبعاً لذلك ، أن وجود الله قابل للإدراك . أما البير الكبير (١١٩٣ — ١٢٨٠) فقد أكد أن الطبيعة ، مخلقة الله ،

عقلية . وألف القديس توما الأكويني (١٢٢٨ - ١٢٧٤) بين الإيمان والعقل . أما دن سكوت (١٢٦٥ - ١٣٠٨) فقال بمحدودية العقل التي تمنعه من أن يفهم العناية الإلهية والتثليث (هل تأثر في ذلك بالفراي ؟) .

لكن ، بدءاً من القرن الخامس عشر أخذ الإيمان يفصل عن العقل وعن الطبيعة ، وذلك بقوة النقد . ثم فصل هذا النقد الطبيعة عن الله وعن الإنسان . وفصل الإنسان عن الله وعن الطبيعة . هكذا انفصلت الفلسفة عن اللاهوت ، وانفصل العلم عن الفلسفة ، وانفصل السياسي عن الديني .

وبدأ من القرن الثامن عشر ، أخذت تنشأ تحالفات بين العلم والتقنية ، وبين النزعة الإنسانية والعلم ، على نحو أدى إلى أن يصبح أساس كل شيء في نفسه لا في غيره : أساس العقل في العقل (المنطق) ، وأساس العلم في العلم (التجربة) ، وأساس الإيمان في الإيمان .

وهكذا تمت في أوروبا الثورات الفكرية والعلمية والتقنية والاجتماعية والأدبية .
والسؤال الآن : أين نقدنا - (فكرنا) العربي من هذا كله ، مساراً وممارسة ؟

— ١٧ —

الكلمة ، بحسب الوحي الديني ، مائة سبابة . لكنها بحسب الممارسة الكتابية الإنسانية ، مائة دُنْيَوَة - اجتماعية .

لماذا يجعل النقد العربي دراسة الخصائص المميزة للغة اللغوية العربية ، في النص الأدبي ، بدءاً من هذه المفارقة الساطعة ؟

ألا يفقد هوته فاعماً بهذا الإهمال ؟

إن أساسه هو في الأساس الذي تُرسبه طبيعة العلاقات بين الكلمات والأشياء ، في النص الشعري ، بخاصة ، ويبدأ من هذه المفارقة نفسها .

— ١٨ —

الإنسان في علاقته بذاته لا يُنْزَك . الإنسان صورة لمعنى لا يمكن اكتناؤه . وفي هذا محدودية الإنسان ولا نهائية معاً : محدوديته ، لأنه لا يعرف أقرب الأشياء إليه : ذاته ، ولا نهائيته ، لأنه حين يعرف ذاته ، افتراضاً ، ينتهي ؛ أي أنه يصبح سطحاً ، أو صفحة بيضاء ، ويظل أن يكون إنساناً .

الشعر مولعة لإدراك هذا الذي لا يُنْزَك . وهذه اللغة هي ما أسست لها التجربة الصوفية العربية ، وممارستها على نحو فريد .

والنقد هو غوص على هذه اللغة ، وفيها .

في هذا المنظور ، يقول الشاعر : الشعر يُعْنَى بالوجود ، بوصفه كلاً ، لا بجزء منه ، الواقع أو ما يُسمى كذلك . وجمالية الشعر جمالية وجود ، لا جمالية واقع .

ويقول الشاعر : لا أقدر أن أصبل إلى الحقيقة ، إلا عبر إحساسات . وتخطيء حواسي . لكن ، أليست « الحقيقة » نوعاً من « الخطأ » ؟ أعني « الخطأ » السابق ، الذي لم يكتشفه بعد « الخطأ » اللاحق ؟

من هذه الشُرْقة ، لا يكون ما نسميه بـ « الحقيقة » إلا خطأ نصلح حل إعلانه صواباً - لكن ، إلى حين .

ويقول الشاعر : هكذا أصغى دائماً إلى الطبيعي في ، لكي أقدر أن أنفذ إلى ما وراءه .

« الطبيعي في » : أي الجنس ، في المقام الأول . فلاحظه يكشف الجنس عن تجرؤ الوجود ، يكشف عن

وحدته .

الجنس نشوة هبوط إلى الأحق ، كمثل الشعر . سَفَرٌ إلى التخوم والأقصى . وهو ، في ذلك ، معرفة وتذكر

في أن .

والإحساس بأنني أعيش جسدي وجسديته ، بشرّي وأعضائي وخلأياي ، إحساس بأنني أعيش ما لا أقدر أن أعبر عنه : كأنني أغرق في ماء طفولي ، كأنني أعود طفلاً ، كأنني أعود جنينا يتحرك في نواحي يحركها قطبان متحدران ، متداخلان :

موتٌ يخرج من الموت ، وحيّةٌ تتجه إلى الحياة .
كأنني أعبط في ما لا يُلزك .
النقد هو أيضاً هبوط في ما لا يُلزك .

— ١٩ —

أضح ، اليوم ، بين المهيمات النقدية الأولى ، مهمة تحليل الشكل — الدلالة في اللغة السائدة . فهذه اللغة تكاد أن تكون النشوة والرغبة والحيوية . إنها سند بين الواقع والإنسان .

والقصور أو العجز الذي ينسب بعضنا ، اليوم ، إلى اللغة العربية لا يعود إلى اللسان العربي ذاته ، كما أشرت مراراً وأكرره ، وإنما إلى بنية معرفية حولت اللغة ، بطرائق استعمالها ، إلى ركاب من المفهومات والتعليلات ، وجعلت منها آلة لا تنتج إلا نفسها ، وحولت المعرفة ، تبعاً لذلك ، إلى نوع من الانعكاس المرآي . وهو تحويلٌ ساعد في تثبيت الذعرى بأن بين ألفاظ اللغة والحقائق المعطاة ، مسبقاً ، علاقة بل مطابقة تامة ، لا يجوز العبث بها . إنه تحويلٌ جعل من الكلمات أوعيةً قتلها بأجسام باردة ، أسماها « الأفكار » ، بدت فيه حركة التعامل بالألفاظ ، كأنها حركة تبادلٍ بضاعي ، أو كأنها « حُملة » . هكذا بدت اللغة أشبه بقاطرة تسير على سكة واحدة ، لغاية واحدة : إفراغ ما تحمله ، أي تبليغ « الأفكار » بشكل مباشر ، واضح . ومع تزايد القمع السياسي — السلطوي ، قُسمت طريقة معينة لقراءة العالم ، بواسطة هذه « اللغة » ، ذاتها ، وساد ، بالتالي ، نظامٌ معرفيٌ محدد ومحدد .

هكذا نمش ونفكر ، منذ قرونٍ متعددة ، وفقاً لهذا النظام : نؤجّه مسبقاً ، فكراً وحساسيةً وتعبيراً ، ولحمداً معرفتنا بالدلالات السياسية — السلطوية ، ونحمل الكلمات ، كأنها أشياء وأدوات ، أو كأنها أسلحة .

نضيف إلى ذلك أن الاستعمال المؤسسي — الوظيفي الذي هيمن على اللغة ، طوال هذه القرون ، وأقم على جسديها ، صدىً هائلاً من القشور والمواضع والتكرارات ، أفضى إلى نشوء هازلٍ بينها وبين حركة الحياة ، وطمس حيوتها وطاقاتها . وقد تطابق هذا الاستعمال ، ليدولوجياً ، مع العادات والتقاليد الموروثة تراكمياً ، ومع علاقات الانحطاط والتبعية السياسية والثقافية . وهذا كله أفضى إلى هيمنة خطابٍ ليست له أية علاقة إبداعية مع العالم الشخصي الداخلي ، ومع مجهولات العالم ، وتفجّرات الذات الخلاقة ، ومع مهمات الفكر الحقيقية .

— ٢٠ —

أقول : يؤسس النقد دائماً لبداية كلامٍ آخر . لكن ، ما الكلام الشعري العربي السائد اليوم ؟ إنه الكلام الذي يلبي الحاجة الذهنية السائدة ، والميغ المرتبطة بها ، أو المتولمة منها . ولهذا الكلام أسواقه « المعاكبية » وغيرها بما هو أشد تعقيداً وأكثر إتقاناً : وسائل الإعلام المرئية والمسموعة والمكتوبة . إنه كلامٌ — بلغة — وكما يستند ترويج السلعة — الشيء إلى فهمٍ دوافع من يستهلكونها ، يستند كذلك ترويج السلعة — الكلام ، إلى فهم دوافع من يقرأونها أو يسمعونها أو يرونها . ويركز هذا الترويج ، في الحالين ، على التلبية والاستجابة ، أكثر مما يركز على السلعة نفسها .

وطبيعاً أن الغاية من الكلام — السلعة ليس أن « يقد » أو « يستشرف » أو « يغير » ، وإنما الغاية أن « يؤجّه » وأن « يبشر » وأن « يسيطر » . ومن هنا التركيز على الدور والوظيفة : خلق مناخ الاسترخاء ، ومناخ الاستيهامات التي تؤجّه بإشباع الرغبات المكبوتة ، أو الحاجات المباشرة . وهذا مما يسهل ترويض القارئ أو السامع أو الناظر ، وتجريده من الوحي النقدي ، وتسييره ، أو تحييده ، بحيث يصبح امتثالاً ، يُعتمد فيه حسن المعارضة ، وتنطفيء شهوة السؤال .

الفكر - النقد نوع من العمل . خلّو الحياة من الفكر - النقد نوع من اللا عمل ؛ من البطالة : « عطلة » للذهن والعقل . والفكر - النقد نتاج ، والحياة التي تُخلو من الفكر - النقد نوع من وقت « يملؤه » الفراغ . الحالة الأولى تُضغ الإنسان أمام عبء حضارى . الحالة الثانية تريحه من كل عبء ، وتُسليمه إلى الاستسلام . وهكذا تتم السيطرة ، في مناخ هذا الاستسلام ، على الأفراد - على سلوكهم ، وأرائهم ، واختياراتهم . لهذا نرى أن ما يُحارب في المجتمع العربى وما يُمنع هو الكلام الذى يبحث على الفكر - النقد - العمل . ونرى أن الحرية فيه « مضمونة » للأفكر ، لئلا يُنقد .

واذ يُربط ، هنا ، « الحاضر » بـ « الماضى » ، يُحيل للمستسلم أن الاستسلام حالة متواصلة ، بل « ختمية » لا مفر منها . لهذا بدلاً من أن يوجه طاقته إلى التفكير ، والنقد ، والعمل ، يوجهها من أجل أن « ينسى » . هكذا يتحول هذا « النصر » السائد الذى يجاصرة قراءة ومشاهدة وسياحة - يتحول إلى بُلْسَم شاف . وهكذا يمّوه هذا البلسم القمع فى مختلف أشكاله ، بالإضافة إلى أنه يشوّه الوعى ، ويحجب المشكلات الحقيقية ، ويرشّخ السائد . بُلْسَم - اسم آخر للطغيان والعبودية .

— ٢١ —

الحدث هو « كلام » الواقع ، والكلام هو « حدث » اللغة . ولا يمكن أن تنشأ مطابقة بين الحدث والكلام ، أو بين الواقع واللغة . ومحاولة الشاعر أن يكون ترجماناً للواقع لا تؤدى إلى إيضاحه وإلى الكشف عنه ، وإنما تؤدى ، على العكس ، إلى مزيد من تغميته ، وحجب . العمل هو المجال الذى يتكلم فيه الواقع : يتغير ويتطور . والخيال هو المجال الذى « تحدث » فيه اللغة : تؤسس صوراً ، وتقيم علاقات ، وتفتح آفاقاً للتخيّل . العمل بين مملكة الضرورة ، وهو لذلك محدود . أما اللغة فانفتاح على الخيالى ، ولذلك فإن مجالها غير محدود . حين نسمع أحدهم يقول ، مثلاً ، إن الكلام الشعرى يجب أن يكون ترجماناً للواقع ، أو تعبيراً عنه ، فذلك يعنى ، بالنسبة إليه ، أن حل هذا الكلام أن يُعيد إنتاج تصوّره هو للواقع ، أى أفكاره ، وظنونه وأوهانه . وفى هذا لا يقدم الكلام من الواقع إلا انعكاساً لمعرفه مسبقة . أى أنه يزيدنا بعداً عن الواقع ، ويزيدنا جهلاً به . نُضيف إلى ذلك أن الحدث (الجميل أو القبيح) هو ، فى حد ذاته ، أجل (أو أقبح) من الكلام الذى يعكسه - وصفاً ، أو مدحاً ، أو هجاءً . لا يمكن الشاعر أن يكون وردة من الكلام تضاهى أو تطابق وردة الطبيعة . إن « لكلام » الواقع (الأحداث ، الظواهر ، الأشياء) منطقاً يختلف جوهرياً عن المنطق الذى يحكم كلام اللغة ، وليس بينهما أى تطابق .

— ٢٢ —

ما يصبح حل أشياء الطبيعة ، يصبح حل أشياء الإنسان . لا يمكن الشاعر أن يكون بكلام اللغة جسداً شهيداً يضاهى جسد الثائر الشهيد أو يُطابقه . إن دور الشاعر فى الحالتين لا يكمن فى « الوصف » مدحاً أو ذمّاً ، وصف الحدث ، وإنما يكمن فى شيء آخر : فى دلالة الحدث ، فى معناه ، وفى معنى هذا المعنى .

هكذا يرى الشاعر إلى النضال الوطنى ، مثلاً ، من حيث هو بُعد متحرّك ، وطاقته تحويلية ، ومن حيث هو رابط يصل بين الواقع الذى يفتجّه وما يتخطاه ، بين الزمان والمقبل . وقد يتوقف هذا النضال بأحداثه الظاهرة المحددة ، لكنه يظل قائماً - من حيث هو المجاهة وتطلّع . وأهمية المقاومة الوطنية ، مثلاً ، فى هذا المنظور ، هى أنها تتجاوز حدودها ، لحظة تبدو أنها مجرد أعمال محدودة ومحدودة . ودور الشعر ، فى هذا الإطار ، هو أن يكشف عن هذه الأبعاد الخفية ، غير المحدودة التى تمسدها الطاقة الإنسانية الخلاقة .

لا يقدر أحد أن يمتلك معرفة الواقع ، لكي يقدر أن يذهب المطابقة التامة بين الواقع ومعرفته . أنا ، أنت ، هو : لا نعرف من الواقع إلا بعض الصفات الثانوية إجمالاً ، والتي أضفتها عليه ، إما ذاتية كل منا (انفعاله ، موروثة) وإما العامة . فالواقع ، هنا ، هو إذن ما يتخيله كل منا في وعيه ، وليس الواقع بما هو وكما هو ، في ذاته . هكذا ما ليس لي ، ما ليس ذاتياً ، أجعل منه ملكاً لوحي ، لفكري ، لي . أختصه ، تخفيعاً لئلا لتصوّران .

بدنياً ، لا تطابق بين ما نسميه الحقيقة وما نسميه الواقع . الحقيقة التي يؤمن بها كل منا ليست إلا صورة جزئية من الواقع الذي لا نفاذ لصوره . إذن ، هل — إذا كنت واقعياً ، وأؤمن حقاً بالواقع أن أؤمن أن هناك حقائق أخرى تمثل صوراً أخرى منه . ففى الواقع الواحد ، المشترك ، حقائق متعددة .

وهذه الحقائق ليست مطلقة ، وليست نهائية . ذلك أن هل ، إذا كنت واقعياً ، أن أؤمن أن الواقع متحرك دائماً — وأن هل الحقائق ، لكي تكون واقعية ، أن تكون ، هي أيضاً ، متحركة .

الواقع إذن ، تعددية حقائق . حين لا نرى فيه إلا حقيقة واحدة ، نعرضها على الجميع بقوة ما ، أو بسطة ما ، فنحن لا نشوه الواقع والحقيقة وحدهما ، وإنما نشوه كذلك الإنسان ذاته .

والحقيقة إذن ليست مغلقة ، بشكل مسبق . إنها ، هل العكس ، بحث — بنبأ في البحث ، ومباراة في المعرفة ، وجهد متواصل للاختنا من حركة الواقع ، وإغلائها . وفي هذا يكمن سر الديمقراطية ، وسر التقدم . دون ذلك يصبح الواقع حلبة صراع أصم ، وتصبح الحقيقة تسلطاً ، وتصبح السلطة إرهاباً .

في هذا المستوى ، نفهم كيف أن الشعر لا سلطوي بامتياز ، وكيف أنه رمز لكل ما ينفي السلطوية باسم الحقيقة والمعرفة . أصح ما يقوله لنا الشعر هو أن الحقيقة والمعرفة ، خارج السلطة ، آية سلطة ، وهل الأصح — السلطة في شكلها السياسي — والواقع .

في هذا المستوى كذلك ، يجب التأكيد على تأسيس قراءة جديدة (نقد جديد) .

تؤكدنا على تأسيس كتابة جديدة . القراءة القديمة — المتواصلة ، تدخل النص الشعري في غربال تصور أصحابها ، الخاص ، للواقع . فإذا رأوا في هذا النص ما يتطابق مع تصورهم ، وما يمد إنتاج استيهامهم ، أحبه ووصفه بالواقعي ، وإذا لم يروا ذلك ، رفضوه ، وقالوا عنه إنه غير واقعي — وربما قالوا إنه ليس شعراً . وهم في موقفهم هذا ، لا يجنون الشعر في ذاته ولذاته ، وإنما يجنون « تصورهم » الذي أعيد إليهم ، ويجنون الشعر بوصفه وظيفة حقت هذه الإعادة . لكن هذا « التصور المعاد » ليس إلا حجاباً يغطي الواقع . وتكون وظيفة الكلام الشعري هنا ترسيخ السلطة القائمة ، وترسيخ الجهل السائد . والشعر ، بهذا المعنى ، عند أصحاب هذه القراءة « يعمل » و « يفيد » .

إذ نذكر ذلك ، نذكر أهمية النص الشعري الجديد ، حقاً ، وأهمية القراءة الجديدة ، حقاً . إنه النص الذي يتيح لنا ، بهذه القراءة ، أن نتساءل ونتخيل ، ويقدم لنا « معرفة » لا « تعمل » ولا « تفيد » لأنها ليست وظيفة ، وإنما هي نشوة وغبطة تبحران لنا مزيداً من الغوص في أعماقنا وفي العالم ، تتيح لنا أن نزداد انفتاحاً على الإنسان والواقع ، وأن نزداد قدرة على الإحاطة بهما . هكذا يدفعنا الشعر ، بفعل التساؤلات والتخيلات التي يولدها فيها ، إلى رفض كل ما يأسر الإنسان والواقع ، يدفعنا إلى تجاوز حدودنا ، إلى أن نفجر دائماً أشكالاً جديدة لرؤية الإنسان ، ورؤية الواقع . وما يقوله الشعر مكان دائم لسؤال يقود إلى مزيد من الأسئلة : تسمى ما لا اسم له ، لكنها لا تبلغ أبداً ما تتجه أو ما تشير إليه .

استطرداً ، ما تكون قيمة التقييم الإيديولوجي للنص الشعري ؟ جواباً عن هذا السؤال أقول إن الأساسي ، المبدئي والأولي ، في تقويم النص الشعري ، هو المعرفة الشعرية : معرفة المزايا الخاصة بالإبداع الشعري ، ومهمة اللغة الشعرية ، وتاريخية هذه اللغة ، فهذه المعرفة وحدها يمكن تقويم النص الشعري بخصوصيته ، وبالادوات التي

تقدر أن تكشف عن هذه الخصوصية ، وتدلل عليها . ولذلك فإنَّ النَّظْرَ إلى النصِّ الشعريِّ بمنظار إيديولوجيٍّ ، يطمسه ، ويحجب حقيقته ، بل يتمدَّر أن تنطلق من موقف إيديولوجيٍّ مسبق ، وأن تقف ، في الوقت نفسه ، موقفاً نقدياً حقيقياً . وذلك لسبب أساسيٍّ هو ، من ناحية ، أن الموقف النقديَّ الحقيقيَّ يرفض كلَّ صيغة مسبقة ، أي يرفض الإيديولوجيا بوصفها صيغة مسبقة ؛ وهو أنه ، من ناحية ثانية ، يبدأ قبل كل شيء ، بفحص الصيغ المسبقة ، الجاهزة ، فحسباً نقدياً .

ونحن نعرف بالأمثلة الحية من الكتابات النقدية الإيديولوجية في الثقافة العربية ، أن الإيديولوجية في المجتمع العربي تُمارس النَّقْدَ الشعريَّ منطلقاً من مسلّمات ليست من طبيعة شعريّة ، وإنما هي من طبيعة فكريّة وظيفيّة . فهي ترى ، مثلاً ، أنَّ اللغة للشاعر هي لكي « يبلغ » أكثر بما هي لكي « يعبر » . فالشاعر وسيلة اتصال وتواصل ، لذلك يجب أن يحقق نصّه الشعريّ : الإنهاء ، والفائدة ، والإقناع . فما يقوله الشاعر يجب أن يكون واضحاً ، ومفيداً ، ومضماً . وهكذا تُهَجَل أو تُهَمِّش العالم المجازيُّ - التخيل الذي هو جوهر الشعر .

ومن هنا يبيّ تأكيّد الموقف الإيديولوجي حل ما يُسمّى بـ « المعنى المشترك » ، الذي يتألف من عناصر معرفة مشتركة ، مؤسسه وشائعه ، بوصفها معرفة مشتركة . ذلك أنَّ قيمة « المعنى » ، ومن ثم الشعر ، هي ، بحسب الموقف الإيديولوجي ، في كونه مشتركاً ، وفي أنَّ قدرته التأثيريّة - الإقناعيّة كابتنة في كونه مشتركاً . الشعر ، والحالة هذه ، « يعمل » بالمشابهة والتذكر : يقول لجماعة المؤمنين بهذه الإيديولوجيّة أو تلك ، الأشياء والأفكار التي تشبه ما يعرفونه ، أو تذكّروهم بما يعرفونه . يقول لهم ما عندهم ، فيزيده وضوحاً وثباتاً ، فهو في الحقيقة لا يقول شيئاً « جديداً » عليهم .

وهذا مما يؤدي إلى أن تكون النظرية الإيديولوجية في الشعر ، نظريّة في التلقّي ، لا في الإبداع ؛ لأنَّ هذا يثير بطبيعته تناقضات وإشكالات كثيرة : بين الدالِّ والمدلول ؛ بين الذات والموضوع ؛ بين الكلام والعمل ؛ بين الفرد والجماعة ؛ بين الرُّغبة والسلطة . وأمام هذا كلّ تقف المذهبية الإيديولوجية عاجزة تماماً ، أو على الأقلَّ عملها ، وتُجحد عن مواجهتها ، بشكلٍ أو آخر ، بحجّة أو بأخرى .

وفي هذا ما قد يُفسَّر القولُ بشائبة « اللفظ » و « المعنى » ، أو « الشكل » و « المضمون » . فالمعنى ، بحسب المذهبيّة الإيديولوجية ، موجودٌ فيها هي ، مسبقاً ، وقد أعطته مرّة واحدة وإلى ما لا نهاية ، بوصفها النظرية الصالحة ، المنقذة ... إلخ . والمهم إذن بالنسبة إليها هو : كيف يصوغ الشاعر « معانيها » ويوصلها إلى المتلقّي (الذي يجب أن يفتح ويؤمن ، إن كان لا يزال « كافراً » ، أو الذي يزداد قناعة وإيماناً بها ، إن كان « مؤمناً ») . ويُقدَّر ما يحاول الشاعر أن يخلق هو نفسه « المعنى » ، ترفضه هذه المذهبيّة ، وتنبذه . فالشاعر ، في هذه المذهبيّة ، لا « ذات » له . إنه « ميت » بوصفه « ذاتاً » مستقلّة ، وعليه أن يكتب عالمه الخاص ، الحميم ، وهو ، عند كلّ شاعر حقيقيٍّ ، متناقضٌ وغرائبيٌّ ولا عقلانيٌّ . إنَّ « أنا » الشاعر ، عبارة ثانية ، يجب أن تلوّث في « نحن » الجماعة . والشعر ، إذن ، نشاطٌ وظيفيٌّ لخدمة شيء ما . إنه ، بحسب هذه المذهبيّة ، تعليمٌ بالضرورة - مُدَحٍّ ، أو هجاءٌ (مدح الأفكار الصائبة ، أي أفكارها ، وهجاء الأفكار الخاطئة ، أي أفكار الآخرين) .

ربما كان في هذا ما يوضح أيضاً الدلالة في تقسيم الإيديولوجيا للشعر : ما تطابق معها ولاءها هو الشعر ، أي هو الخير ، الجميل . وما لا يتطابق معها ولا يلائمها هو الشعر القبيح ، الرديء . وليس هذا إلا شكلاً آخر للموقف القديم من « المعاني » ، وهو موقف نشأ في ظلِّ فهم معين للدين ، عبر عنه أوضح تعبير الجاحظ في تقسيمه « المعاني » إلى قسمين : « شريف » و « حقير » . وتنبئ محاربة الثاين لأن « المعنى الحقير ، الفاسد ، والدناء الساقط ، يعيش في القلب ثم يبيض ، ثم يفرخ . فإذا مكّن لعروقه استفحل الفساد ، وتمكّن الجهل ، فعند ذلك يقوى دأؤه » ، و « الفساد أسرع إلى الناس ، وأشدّ تعاملاً بالطبائع » . (البيان : ١ / ١٠٠) .

وهذا كلامٌ إيديولوجيٍّ (سياسيٍّ « دينيٍّ ») وليس شعرياً ، ولا يدخل في طبيعة الشعر . وهو كلامٌ نجد فيه البذور التي تسوّغ مختلف أنواع الرقابة والقمع والكبت والعُنفان وكلّ ما يؤدي إلى « قتل » الشعر والإنسان معاً . ذلك أنَّ الشعر هو الطاقة المحرّرة ، بامتياز ، ولا يمكن أن يكون مُقْبِداً ، أو قابِداً ، مهما تناول « المعاني » التي تُعَدُّ ، خطأً ، « فاسدة » . إنَّ هذه « المعاني » ، على افتراض وجودها ، تُصيح « شريفة » منذ أن يتناولها الشعر .

جبرا إبراهيم جبرا



١ - أيام كنت في السابعة عشرة والثامنة عشرة من عمري ، وأنا أدرس الأدب والتربية في الكلية العربية بالقدس ، كان لي زميل عزيز يدهي أحمد الحاج عبد الرحمن يشاركني وأشاركه الاهتمامات الأدبية ، فنقرأ الكتب نفسها بالعربية والإنكليزية ، ونناقش فيها . وقد كان ميله في معظمه إلى النقد ، بما هو عملية فكرية يتمتع بمتابعتها ، في حين كان ميل في معظمه إلى الكتابة ، بما هي عملية من خلق الخيال والعاطفة ، أحاول أن أجاري بها الكتاب الذين كنا نقرأ لهم في حاسة .

وكان أستاذنا يومئذ ، أو أحد أساتذتنا المهمين والمؤثرين ، هو الدكتور إسحق موسى الحسيني ، وهو الذي جعلنا - بطريقة في دراسة قصائد معينة وتحليلها ، ودراسة « رسالة الغفران » للمعري بشكل خاص وتحليلها - نرى تداخل عمليتي النقد والخلق ، وهذا ما تأكد لدينا من خلال قراءتنا بالإنكليزية لكتابات شل وكينس ، حين وجدنا أن الشاعر لا يحجم عن مهمة النقد ، سواء عالج كتابات الآخرين وأفكارهم أو كتاباته هو نفسه وأفكاره . ومع ذلك ، بقي الفصل بين العمليتين متمثلاً في الفصل بين موهبة صديق - الذي آمن في قراءة العقاد وكولردج - وموهبة التي جعلتني أكتب حل مطالعة المتنبي وشل وجبران ، وعدد كبير من كتاب القصة في العالم .

ولكن ما إن ذهبت إلى إنكلترا لدراسة الأدب الإنكليزي ، حتى وجدت أن دراسة الأدب في الأغلب تعني نقد الأدب ، لا مجرد تاريخه ، وأن التاريخ إنما هو الخلفية التي تساعد الناقد في استيضاح المنقود بوضعه في سياق معين ، قد لا تكون له إلا أهمية ثانوية في إدراك معناه وتعمق صورته ورموزه . وهكذا توجهت نحو النقد بوصفه ضرورة لا بد منها لفهم ما يجري في عملية الخلق ، طالبا ذلك التكامل الذهني والنفسي بينها ، الذي وجدته في أحوال كثير من كبار الشعراء النقاد الإنجليز ، أمثال درايدن ، والدكتور جونسن ، وألكسندر بوب ، وويردز ويرث ، وكولردج ، وشل ، وكينس ، وماثيو آرنولد ، ووالتر باتر ، وأوسكار وايلد ، صموئيل إليزرا باوند ، وآي. آ. ريتشاردز ، و. إس. إليوت . وكان الأخير هو القدوة الكبرى لأبناء جيل من طلبة جامعة كامبردج ، وفيه تتكامل شخصية الشاعر مع شخصية الناقد في تلك الصورة المطلقة للمبدع - وهذا هو الذي كان يسحرني منذ البداية .

وكان المؤثر الشخصي الكبير الآخر ، في تلك المرحلة ، هو الأستاذ إف. آر. ليفيس ، الذي كثيراً ما أثار زوابع الرأي والجدل حول طريقته وكتاباته ، فقد درست عليه النقد ، وتعلمت حل مجلته النقدية Scrutiny (« لمحيص ») ، ومن طريقه دخلت إلى ما كان في الأربعينيات حتى الستينيات يدهي بالنقد الجديد New Criticism ، أهام كنا نفضل كلمة « الجديد » حل « الحديث » لشعورنا منذ ذلك الحين بأن « الحديث » (الذي كانت بداياته الحقيقية في أواخر القرن الماضي) لهذا مستهلكاً و« غير حديث » .

وإذا انصرفت في معظم سني الأربعينيات إلى الرسم وكتابة الشعر والنثر بالإنجليزية ، متأثراً ، بشكل خاص ، بجويس ، ولورنس ، وأولدن هكسل ، وفرجينيا وولف ، وثيارات الفن الحديث ، مهتدياً بأراء هربرت ريد ونظرياته ، فقد كانت حتى كتاباتي النقدية ، القليلة نسبياً ، بالإنكليزية . وكان ما كتبه من نقد في الأربعينيات بالعربية ، حل قلته أيضاً ، يدور معظمه حول قضايا الأدب الإنكليزي والفنون الغربية .

وكان يجئني إلى بغداد للتدريس في كليتها في عام ١٩٤٨ ، هو البداية لمرحلة فاصلة في حياتي الفكرية ؛ إذ جعلت أحول همى عند ذاك نحو الكتابة بالعربية ، حول مواضيع الإبداع العربي ، مزاجاً - كما كنت من قبل

أزواج - بين الكتابة بما هي عملية خلق ، والكتابة بما هي عملية نقد ، جاعلاً العمليتين نصب كلتاهما في الأخرى على أساس أن ذلك أمر حتمي .

وعندما ذهبت إلى جامعة هارفرد في عام ١٩٥٢ ، في زمالة بحث في النقد الأدبي ، درست على أي . آ . ريتشاردز ، وريتاو بوجولي ، وآرشيولد مكليش ، وجاك بيتس ، وتعلمت الشيء الكثير منهم ، وكان لهم جميعاً أثرهم في استمرارى بنهجي النقدي منذ ذلك الحين وهو النهج الذي أخذ يتضح في عشرات المقالات والحوارات التي جمعت كثيراً منها في كتيبي النقدية المطرودة ، كان أولها « الحرية والطوفان » (دار مجلة شعر ، بيروت ، ١٩٦٠) ، وآخرها « الفن والحلم والفعل » (دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٦) . وأرجو أن تصدر لي قبل نهاية هذه السنة مجموعة نقدية جديدة لم أضع لها عنواناً بعد ، وقبلها ستصدر مجموعة من دراسات التي كتبتها بالإنكليزية في السنين العشرين الأخيرة بعنوان A Celebration of Life (« تمجيد للحياة ») .

٢ - في كلامي السابق بعض الجواب عن هذا السؤال . كان التحول تلقائياً ، وشيء من دافع الضرورة ، لا لأنني - كما أشرت - وجدت التداخل بين الخلق والنقد أمراً طبيعياً فحسب ، بل أيضاً لأنني شعرت أن العملية الواحدة تقتضي الأخرى إيضاحاً لها ، أو دفاعاً عنها . ففي كتابي النقدية كنت ، ضمناً ، أمنيح للكتابة الإبداعية وطرائقها . ولعلني كنت أهمل لنفسي مشروعية ما أريد أن أكتبه ، وما أريد للآخرين أن يكتبوه . من المحتمل أن هذه العلاقة الجدلية بين النقد والخلق لم تكن على هذا الوضوح في ذهني في المراحل الأولى ، ولكنني جعلت أنبيها منذ أواخر السنينيات ، وبخاصة بعد فراغي من كتابة روايتي « السفينة » - وكنت في الوقت ذاته قد انتهيت من كتابة قصيدتي « خمسة الصيف » (في صيف ١٩٦٩) ، التي نبهتني إلى بعض القضايا الأساسية في مواقف الفكرية والنفسية .

لقد كانت العلاقة الجدلية قائمة في نفسي ، ربما دون وهي مني ، منذ أن بدأت الكتابة الجادة وأنا في الثامنة عشرة من عمري . وفي أثناء ذلك كان لتجربتي الفلسطينية دور كبير في فهمي لأسطورة حموز (بمعنى الفداء والخصب) ، وما تفرع عنها أو اتصل بها من أساطير ، وإصراري على استلهاهم مضامينها - على نحو نحقق في الخمسينيات وأوائل السنينيات في كثير مما كتب من شعر ونثر في العراق وبعض الأقطار العربية الأخرى . والذي لا يعرفه كثيرون هو أنني ترجمت من كتاب جيمز فريزر « الفصح الذهبي » جزءاً الأهم بالنسبة إلينا (« أدونيس أو حموز ») في عامي ١٩٤٥ ، ١٩٤٦ في القدس ، أي قبل بعثي إلى بغداد بأكثر من سنتين .

وتبقى العلاقة بين عمل مبدعاً وممارسة النقد علاقة « منطقية » وفي الوقت نفسه علاقة قاسية ، فانا عند الكتابة أحاسب نفسي حساباً لكان أقل حسراً لو لم يكن لي موقف نقدي واضح . غير أنني راض بهذه الرابطة الصعبة ، لأنها تساعد في محاولات الذهن فرض شكل ما على فوضى التجربة . والشكل عندي له خطورته ، ويجب أن يستمد قوته من الوحدة الضمنية التي هي جوهره الحقيقي ، بالمعنى الذي يتحدث عنه كولردج في كتابه « حياة أدبية » ، وعلى الأجزاء ، بدقائقها وصورها الشبكية ، أن تتصل وتصب كلها في هذا الجوهر الواحد ، الذي يعطي العمل الفني تماسكه ، وطاقته ، وإشعاعه .

٣ - الجواب عن هذا السؤال يقتضي صفحات عدة لا بد لملئها من مراجعات ، وتدقيق ، وأيام في العمل . إنه يطالبني بأن اختصر أفكار السنين المتعاقبة ومواقفها في أسطر لن تفي الموضوع حقاً في الحيز المتاح هنا . ومع ذلك فلدي مفهوم نظري في الأدب والفن تكامل على مر السنين عبر الدراسة والممارسة معاً . وإحدى الفوائد الأساسية في هذا المفهوم هي أن عليّ في النقد أن أفصل النص عن صاحبه ، وأن أستغور هذا النص كما لو كان منجماً ، أبحث عما هو ثمين ومحبوب في طياته يجب استخراجه . وأنا أشعر أنني في موقف النقدي أنتمي إلى تقاليد متواصلة منذ القدم ، جنتها من خلال معارف وآراء بقيت في تسلسل وثنام مستمرين ، قد أبدوها بأفلاطون وأرسطو ، وأسترسل بين عشرات من المفكرين - فلاسفة ، وشعراء ، وروائيين ، وفنانيين - جعلوا من تأملاتهم ومواقفهم نظريات تتواصل أو تتقاطع ، ولكنها كلها تتطور وتتفرع باستمرار ، وتبقى مع ذلك نصب في القضية الواحدة الكبرى ، التي هي قضية تعبير المرء عن ذاته ، تأكيداً لإنسانيته ، وإغناء لها ، ودفاعاً عنها ، وذلك في أشكال حركية ، تتوالد بغزارة ، ولكن سبابتها تبقى هي سيات الإنسان في أروع صوره وأبلغها أثراً وقوة . هذه « القضية الواحدة الكبرى » ، كيف تتضح في عمل ما ؟ ما شأن الصور المجازية والكتابات والرموز في

• يطيب لي أن أذكر أنه كان لي في تلك الدراسة زميلان عزيزان ، لمع إسهامهما فيما بعد ، هما المحرم الشاعر الناقد توفيق صايغ ، والأستاذ الناقد الدكتور منج خوري ، رئيس قسم الدراسات العربية حالياً في جامعة كاليفورنيا في مدينة بيركل .

إغنائها ؟ هل تشلها جميعاً نواة مختزن الطاقة التي بإمكانها إن تنفجر في ذهن المتلقى صوراً وأفكاراً وحواطف ؟ هل يلعب الفكر الأسطوري ، أو الميثوي ، دوره المهم فيها ؟ هل لها جذور نابضة في التاريخ ، القومي والبشري معاً ؟ وإذا كان النقد إبداعاً ، ككتابة الشعر أو الرواية ، هل يرى في قضيته الكبرى دفعاً لقضية الحرية بمعناها الأوسع ، بما في ذلك قضية الخلاص بمعانيه المتفاوتة ، وهو من أشد ما يجتذب الإنسان في مسعاه وتفكيره وأحلامه ؟ وأين يراها ؟ وما علاقة « إيروس » و« ثانتوس » (الحب والموت بالمعنى الفرويدى واليونجى) ، بمحاولة الأديب والفنان قول ما يصعب قوله ، أو ما هو محرمٌ قوله ؟ وما أثر ذلك كله في النهاية في تخلق العمل الأدبى أو الفنى انتصاراً للإنسان ، أو صرخة من أجل الإنسانية ؟ وهل تفعل القوى اللاواعية فعلها فيه ، فردية كانت أو جماعية ؟ وهل هو فى النهاية يسهم في إضاءة ظلمة ما ، في تحقيق كشف ما ، حل نحو يجعل له فعل ديمومة في النفس البشرية ومن ثم في المجتمع الإنسان ؟

هناك بالطبع المقاييس الشكلانية الصرفة ، التي يرافق تطبيقها هذا كله ، والتي يعنى بها اليوم البيويون حل نحو خاص . وفهمها واستخدامها رهينان بثقافة الناقد وتعمقه معارف اللغة ومعارف الصنعة الفنية معاً - من الجاحظ وهبد القاهر الجرجاني إلى باخثين وبارت وفوكو .

غير أننى أؤكد أيضاً أن الذى يحكم الأمر في آخر المطاف هو شخصية الناقد نفسه ، ومقدار ما يملك من سحر الموهبة . وأقول « سحر » الموهبة ، لأن تحليلها إلى جزئياتها يكاد يكون محالاً . إذن ، في مفهومى النقدى ، هناك الموقف ، والمعرفة ، والموهبة : هذه العناصر الثلاثة التى ، بتداخلها حين تتوافر جميعاً ، تُهيئ صاحبها إذا أقنعتنا أنها أدت به إلى سبر أغوار في النص ، كما في الذات البشرية ، لولاها لكنت غائبة عنا . من الواضح أننى أوجز الأمر هنا إيجازاً شديداً قد يبلغ حد الإخلال الذى لن تصححه إلا الاستغاضة في التضييقات .

٤ - طبعاً تأثرت ، فالناقد كالفنان ، وارث لحضارة الإنسان كلها ، وإلا فإنه لن يكون ذا قيمة تذكر . وقد تأثرت ، من حيث النهج والرؤية ، بالنقاد الإنكليز بشكل خاص . ولا بد أن أذكر ، إضافة إلى الذين ذكرتهم آنفاً ، نقاداً آخرين ممن عاشوا في هذا القرن ، أمثال جى ولسون نايت ، صاحب النقد الشكسبيرى الفذ ، المعتمد على صور شكسبير الشعرية وقيمتها في إطلاق المعاني الأوسع والأشمل لديه ، وكريستوفر كودويل ، عبقري النقد الماركسى ، ومن الأمريكيين إدموند ولسون ، صاحب كتاب « قلعة أكسل » (الذى نقلته إلى العربية قبل أكثر من عشر سنين) وجون كرووانسون ، أحد « النقاد الجدد » البارزين ، ومن الفرنسيين ألبير كامو ، وجان بول سارتر ، وجاستون باشلار ، وبير إيمانويل .

في مرحلة المراهقة وأول الشباب كنت معجبا بأحمد حسن الزيات وجملة « الرسالة » وكان لطف حسين في مختلف كتبه ، وميخائيل نعيمة في كتابه « الغريبال » أثر بقى عزيزاً في نفسى حتى اليوم . وكان لسلامة موسى أيضاً بعض الأثر عندى في يوم مضى . هذا بالطبع إضافة إلى المؤثر المباشر الأول في رؤيتى الأدبية والنقدية وأنا دون العشرين ، الدكتور إسحق موسى الحسينى ، الذى سعدت بأننى درست عليه قرابة أربع سنوات حتى يوم تخرجى من الكلية العربية . لقد أسهموا جميعاً ولا ريب في تغذية فكرى ، حين اتخذت لنفسى المسار الذى سلكته ، رؤية وأسلوباً ، طوال السنين التى ما عدت أحصيها .

٥ - أحسب أن الجواب موزع بين أجوبى السابقة هنا ، بالإضافة إلى ما قلته بهذا الشأن في كثير من فقرات « أفتنة الحقيقة وأفتنة الخيال » في كتابى « الحرية والطوفان » - وهذا ما يصعب تكراره في هذا المجال . ولعله من المناسب في هذا السياق أن أذكر أن الفقرات التى سلسلتها في كل من كتبتى النقدية تحت عنوان « أفتنة الحقيقة وأفتنة الخيال » توسع في الحديث بشأن العملية النقدية كما أراها ومنهجى فيها .

٦ - كان إقبال على النقد ، منذ البداية ، كإقبال على العملية الإبداعية بالضبط ، فبقدر ما أدت إنتاج القصة والرواية والشعر والرسم ، أقبلت على نقد كل منها ، بشكل أو بآخر ، إذ إننى أراها جميعاً أوجها متعددة للفعل الإبداعى نفسه . لعل ما كتبت حول الشعر يزيد حجماً على ما كتبت في نقد الرواية أو الرسم أو النحت لا أدرى على وجه التحديد . . . جاء يوم كنت أرى فيه أن الشعر هو للقياس الحضارى لتغير الأمة ، لأنه يبلور كثيراً من رؤيتها الحية ، وتوفىها ، وكثيراً من فعلها . غير أننى منذ سنوات ما عدت أقتنع بذلك ، وجعلت أرى أن الفنون الأخرى في

المجتمع العربي - الذي غدا في معظمه مدينياً بالفعل أو بالتوجه والإمكان - حلت اليوم محل الشعور في توقع هذا التغير وتوجيهه وتصويره ، حتى وإن كان تغيراً إلى الأسوأ - وهو الحاصل أحياناً ، لسوء الحظ .

٧ - أنا لست من الناثحين كل صباح على أزمة النقد المزعومة . ثمة دراسات تصدر بين آن وآخر ، كتباً ومقالات وأطروحات ، تقنعني بأن الجاهدين من النقاد العرب اليوم يفوقون عدداً ، وقدرةً ، ما عرفه المجتمع العربي من نقاد ، في الحقبة الواحدة ، منذ عهد المأمون حتى منتصف القرن العشرين . كل ما في الأمر أن مجتمعنا اليوم في حالة خضّ عنيف ، والمبدع ليس بالضرورة دائماً هو سيّد الموقف ، فثباتاً كان أم ناقداً . ولكنه موجود ، ومتحرك ، ومؤثر ، مهما يحاول حملة أقلام مزعومة النيل من حركته ، بل ووجوده . ودراسة نقدية جيدة واحدة - دع عنك اثنتين أو ثلاثاً أو أكثر - في مؤتمر ملء بالنطاح المجاني رأياً وانعدام رأي ، يؤيد تفاؤلي بشأن النقد ، وبشأن الإبداع ، برغم حالات خضّ المجتمع العنيف ، أو ربما بسبب منها على وجه التحديد .

ومجملتك « فصول » برهان ساطع واحد على بعض ما أقول .

جبرا إبراهيم جبرا



حسام الخطيب

● بدأ نشاطى الكتابى بوجه عام متأخرا ، إذ أنهيت مرحلة التعليم الجامعى ونجرت فى قسمى اللغة العربية ثم اللغة الإنكليزية ، ثم حصلت على شهادة الاختصاص فى التربية ، دون أن يكون لى إسهام يذكر فى الصحافة الأدبية . وكان لدى منذ البدء شعور ، بل اقتناع قوى ، بجدية مسئولية الكاتب ، وفيها بعد ظل هذا الاقتناع يحث على إنتاجى من الناحية الكمية ويحد من إقدامى على ما يقدم عليه كثيرون من ناحية سرعة التلبية لمتطلبات الإنتاج الأدبى ، والحرص فى أية مناسبة تلوح ، بصرف النظر عن مدى الاستعداد والإعداد لها .

على أية حال ، أخذت بالتدريج أشعر بإمكان الإسهام فى الكتابة النقدية بعد أن نشرت عدداً من المقالات والترجمات فى الصحف والمجلات أوائل الستينيات . وكانت اهتماماتى فى البدء متفرقة مبعثرة ، وكان يعنى بالدرجة الأولى أن أجد مجالاً للتعبير عن قلق نفسى حائرة غير متجهة إلى الجوانب الباطن بقدر ما هى متجهة إلى الوسط الاجتماعى والمهم القومى والوطنى والتحررى . وكان محركى الداخلى الأول أنى ابن نكبة فلسطين ، وكنت أشعر أن النكبة تنذر بأن تعم فى كل مكان من أرض العرب إن لم تتحرك كلنا لمواجهة ، فى نفوسنا أولاً ، وهل ساحة الصراع ثانياً . وهكذا حين رُسِّمت ، فى منتصف الستينيات ، كتاباً معترفاً به من خلال الزاوية الأسبوعية المنتظمة فى الصفحة الأخيرة من جريدة « الثورة » الدمشقية . كان التعبير عن المهم العام هو الذى يشغلنى ، وكانت الزاوية حرة ومفتوحة وشخصية . ولا أذكر أننى كتبت مرة واحدة عن همومى الذاتية أو خلجات نفسى . وإن كنت كتبت فى القضايا الراهنة من خلال رؤية شخصية ، وأحياناً بالغت فى (تشخيصها) لكى لا تبدو مثل التعليقات السياسية أو مقالات النقد الاجتماعى .

إلا أن الدخيرة الكامنة - كما يقولون - نضج مجراها . وبدأت كتابان بوجه عام تميل إلى معالجة مسائل ذات طابع نقدى ، ولا سيما تلك المهموم العامة المتعلقة باللغة العربية ، وطريقة العرب فى الكتابة ، ومسائل الأسلوب ، والعلاقة بين إنتاج الكاتب ونجربته ، وما أشبه ذلك .

وفى وجدان الداخلى لم أكن أرغب فى أن أصبح ناقداً ، وكنت دائماً أصارع حاسى النقدية المشرقة فى داخلى منذ الصغر ، إذ إن معظم الصعوبات التى واجهتنى فى حياتى المدرسية والجامعية أتت من جراء مواقفى الانتقادية . وأذكر أننى صُربت مرتين فى دراسى الثانوية بسبب انتقاداتى للأساتذة ، على الرغم من أننى كنت متفوقاً جداً فى دراسى . وفى الجامعة أدت انتقاداتى العلمية للموضوعات التى كان يقدمها زملايى خلال اجتماعاتى فى حلقات البحث إلى تشكل جو عدائى عام ضد (هذا المتفلسف) على مستوى الصف بأكمله تقريباً . وحين أتى موعد انتخابات اتحاد الطلبة ، وعرضت على بعض الزملاء فكرة ترشيح نفسى ، نصحونى بعدم الإقدام على هذه التجربة ، لأن إسقاطى سيكون هدفاً مشتركاً للجميع تقريباً .

وهكذا ، على الرغم من نشاطى الكتابى الواسع فى الصحافة الأدبية واليومية فإن نسبة ما كتبت من نقد فى الستينيات كانت محدودة ، ومال معظمها إلى المتابعات ومراجعة الكتب والمقالات العابرة . وأبرز ما يمكن أن أنسبه لهذه المرحلة هو الاهتمام الواضح بنقد القصة والرواية من خلال جدية منهجية لم تكن مألوفة (فى منطقة الشام على الأقل حتى ذلك الحين) . وأذكر أن أستاذاً جليلاً قابله فى القاهرة بعد انقطاع طويل عاتبى فى أوائل السبعينيات لأننى أبعد موهبى فى الكتابة عن القصة ، وأعلن بوضوح أنه كان يتوقع لى مستقبلاً غير الذى اخترته . وحين عرف أننى كتبت رسالة الدكتوراة فى كامبردج حول « القصة الحديثة فى سورية » مع إشارة خاصة إلى المؤثرات الأجنبية « ازدادت خيبة أملى .

وبالمناسبة التحقت بكامبردج لتحضير الدكتوراة في عام ١٩٦٦ ، ولم يلق الموضوع الذي اخترته لرسالتي ترحيباً كبيراً لدى أساتذتي وزملائي ، وسمعت عتاباً متفاوتاً من شخصيات أدبية أحترمها وأقدرها ، ومنها عتاب خاص من شاعرة عربية معروفة كانت تقيم في لندن وقتذاك . ولم يكن (الأدب المقارن) معروفاً في تلك الفترة حتى في بريطانيا نفسها ؛ وكنت أردت لرسالتي أن تكون دراسة تطبيقية في الأدب المقارن ، تظهر تصاعد قوة المؤثر الأجنبي حين تكون التربة الخلقية قد نضجت وميأت للفلاح تقافي .

وعلى أية حال فإنني خلال إقامتي في بريطانيا حتى منتصف عام ١٩٦٩ أسهمت في مجلة « المعرفة » والصحافة الأدبية السورية بدراسات أدبية ونقدية مختلفة . والحق أنه في تلك الفترة بالذات تحددت نهائياً اختياري النقدي في إطار المفهوم المقارن الذي أحسست دائماً أنه جزء من نبض ومن حركة دمي .

وفي السبعينيات عملت أستاذاً في جامعة دمشق ورئيساً لقسم اللغة العربية ، وقدمت ما اعتبره تلاميذي - على الأقل - إسهاماً تأميسياً في حركة النقد الأدبي المقارن على مستوى سورية وربما الشام أيضاً ، وكان اهتمامي بالإنتاج المحل موازياً لاهتمامي بالإنتاج العربي والعالمي ، كما حاولت وصل القارئ العربي بمنايع الثقافة النقدية الغربية ، وكانت لي إسهامات في محاولة تحديد طبيعة النقد الأدبي بوصفه نسخاً معرفياً يصبر إلى استقلالية منهجية ووظيفية .

● كما أوضحت في إجابة السؤال الأول بدأت حياتي أدبياً متجولاً في رياض الإبداع والنقد ، وتحددت اختياري النقدي بالتدريج وربما برغم أنني . وبالطبع كانت لي بدايات إبداعية مثل كل الناشئين ، وقد بدأت بالشعر ، ولكنني كنت أسعد حظاً من إبراهيم المازني ؛ إذ إن حاسني النقدية لم يمهلي كما فعلت معه ، وإنما انتصبت في وجهي مخدرة من الاستمرار . وسرعان ما أخذت أنناول ما أنظمه بعين ناقدة وقررت التخلص عن الشعر تماماً . ثم حاولت كتابة الرواية ولم أفلح في إتمام أية رواية بدأت بها ، ربما أيضاً بسبب وساوس النقدية ، وربما أيضاً بسبب فقر الموهبة . وقد وجدت نفسي مستريحاً في كتابة المقالة والخطابة ، وفيها بعد في كتابة القصة القصيرة . وقد نشرت في حياتي عشر قصص قصيرة فقط ، ومئات الخطوط والمقالات التي يسيطر على بعضها جو قصصي لا يخفى . كذلك انجذبت إلى الكتابة السياسية والبحث الفكري . وبوجه عام كنت لا أسمح لأشواق الإبداعية أن تأخذ مني الوقت والاهتمام الكافير . وأظن أن هذه إحدى جنائيات النقد علي ؛ وللنقد جنائياته .

وأحب أن أذكر هنا أن تجربتي الشخصية المبكرة في نقد منظومات الشعرية سحبت ظلها فيما بعد على موقعي العام من الشعر ؛ إذ كنت لا أستطيع معظم الشعر العربي الحديث الذي أطلعه ، وأراه منطاً مكرراً . أما القصائد الجيدة التي كنت أعثر عليها فكنت دائماً أفضل استعادة قراءتها مرات ومرات بدلاً من إعمال الموضع النقدي فيها . وكذلك شأن مع الشعر القديم . أحب الشعر الجيد ، ولا أطبق الشعر الوضعي ، وأكره أن أقف موقفاً نقدياً من القصيدة . ولذلك جهدت دائماً أن أحصر نفسي بنقد النثر .

وحين أصدرت كتابي الأخير (١٩٩٠) بعنوان « ظلال فلسطينية في التجربة الأدبية » علق أحد الأدباء الفلسطينيين على مادته بأنها إعادة اعتبار للنثر (القصصي) بعد أن طغى الشعر على كل السوح .

● هذا أمر يطول شرحه . طوال عمري تمحيت لو أستطيع جمع شتات أفكار وحاصل تجاربي لاستخلص منها أسساً نظرية وتصورات عامة ، فهل - تران - أستطيع ذلك من خلال إجابة معجلة عن سؤال (اختياري) ؟ . هذا زمن الصراحة ، وبصراحة أقول : لا .

ذلك أنني بدأت عمل النقدي من خلال حبي للنصوص وشغفي بما تبطنه ، وتوهمت دائماً أن عمل الناقد يتصل بخدمة النص وتقريبه للمتذوقين وكشف طبقات أسرارهِ وجوانب إبداعهِ . وكنت أحس منذ البدء أن النص هو الحياة مصبغة شديدة الكثيف ؛ فمنذا الذي يستطيع أن يوظف الحياة المكثفة ؟ خلال التاريخ الطويل للمقارن والمذاهب والإيديولوجيات تتابع فشل (إخفاق) وراء فشل في تأخير الحياة ضمن مقولات مصنفة ؛ وكان الاستمرار في كل مذهب أو عقيدة نوعاً من العناد المأساوي ، جرّ على أصحابهِ وعلى الآخرين وعلى الإنسانية أفدح الويلات . ولست أحب أن أحوض كثيراً في هذه الموضوعات ؛ لأنك إما أن تستوعبها وتستفيض ، وإما أن توجز فتبسر ، فتعرض نفسك لمحتلف التاويلات والتفسيرات . ومن ثم إلى أشكال شتى من سوء الفهم وما يتبعها بالضرورة من اتهامات .

ما أقصده بالضبط أن الأدب كالحياة ، مستعص على النظريات الخامدة النهائية . ولكن أيضاً لا يصح التقرب منه أو

إليه بأسلوب فوضوي (أناركى) ؛ لأن مثل هذا الأسلوب لا يجدى فتيلا ، وإنما يقدم إضاءات عابرة ، قد يقوم بينها تضارب وتناقض .

ولذلك ، وبناء عليه ، كان ميل دائما باتجاه اتخاذ موقف نظرى مبدئى شديد المرونة ، مبنى على افتراضات تجريبية Empirical . وكان الامتحان الأساسى لصلاحيّة النظرية هو بالضبط مقدرتها على المجادلة مع النص ، ولكن نيين من خلال الممارسة أن هذا القانون غير مطلق ، وأن هناك مواقف نظرية تغلح مع بعض النصوص ولا تغلح في مجال نصوص مختلفة . وهكذا طورت بالتدرج نظرة (وليس نظرية) أسميتها (حتى الآن) التكاملية المركزية ، بمعنى أن الموقف الأساسى هو تكامل ، أى مبنى على الإفادة من مختلف الأفكار والنظريات ، ومفتوح للتعديلات والتغييرات ، ولكنه ليس فوضويا ولا تلفيقيا ، ومن هنا كان مركزيا ؛ أى أنه ينطلق من منطلقات محددة أو من عناصر مكونة يختلف ترتيب أولوياتها وأسس قوتها ، حسب مقتضيات طبيعة النص . وللناقد أن يتحرك من خلال هذه العناصر . ولكن لا يصلح له أن ينقض بعضها أو يناقضها بسبب تجربة عابرة أو نص منفرد ، ولكن يمكن له أن يراجعها نسفيا systematic ، حيثما توافرت عناصر موضوعية كافية لإعادة النظر . ويدخل في هذا الباب طبعاً الإفادة من مختلف النزعات العلمية الحديثة في مجالات الأدب واللغة ، ولا سيما اللسانيات الحديثة ، والبنوية ، والتفكيكية ، واتجاهات ما بعد البنوية .

وتحترم هذه النظرة الادعاءات العلمية لهذه المدارس ، ولكنها ترفض مطابقتها مع النسق الإنسانى (الإنسانى humanistic) الذى يطلق عليه اسم النقد الأدبى .

وقد عملت على تحديد هذا الموقف بوضوح في مقالة نشرتها مجدداً بعنوان : « النص المجرع : هل من يلسم ؟ » (الأعلام ، ع ٥ ، إيار ١٩٩٠ ، ص ص ٤ - ١٠) . وقد ورد في خاتمتها ما يلى :

« وكان كل هذا الالتزام بهذه الحدود الصعبة مدفوعاً بموقف تكامل ، مفاده أن النص يحتاج إلى خدمات جميع المناهج ولا جهادات والتقربات والمحاولات ، وأن أخطر مناصرة للنص إنما تأتى من المواقف الاستيعادية . وبالمقابل فإن مقتل نص يكمن في التجزيئية والميكانيكية في التطبيق . أما شاطئ السلامة فيمكن الاقتراب منه بقدر ما يلتصق التقرب بالنقد بروح النص وكنيته ، وبقدر ما يراعى طبيعته الخاصة التى منها ينبغى أن تنبثق أولويات الإفادة من ذلك الغنى المتنوع الذى تبدعه المناهج النقدية القديمة والحديثة على السواء .

« وتبقى حياة النقد الأدبى بما هى نظام معرفى وفاعليته مرتبطتين بمقدار ما يميز نفسه - دون أن يحرم نفسه - من مختلف الأنساق المعرفية المساعدة ، ويضع نفسه في خدمة المقتضيات الداخلية النوعية للمادة الأدبية التى معها يتعامل . وبدون استمرار النص في الحياة بوصفه مادة أدبية حية لا جثة تشريحية ، لا يستطيع هو نفسه أن يستمر بما هو مخلوق حى قادر على الإشعاع والتأثير والتحرير وإثارة البهجة الروحية .

« ويبدو لنا أن المطلوب من النقد الأدبى اليوم هو المحافظة على نفسه بما هو نسق مستقل متكامل ، له مكانته في سلم العلوم الإنسانية ، وله وظيفته في خدمة الإبداع . ولا معنى لهذا الكلام أية محاولة للانتقاص من عملية المقاربات الحديثة وجدبتها ، أو للمطالبة بعزلة النقد الأدبى عنها ؛ إنما هو دعوة لمحافظة النقد الأدبى على شخصيته وتماسكه وكنيته ، مع مشروعية الإفادة التكاملية من مختلف ثمرات العلوم والمقاربات الحديثة .

« ويخيل إلى المرء أنه ليس من قبيل الشطط تصور إمكان بروز نسقين متساندين متداخلين الوظيفة في مجال التعامل مع الظاهرة الإبداعية ، هما (النقد الأدبى) بمناهج التاريخى ، و (علم تشريح النصوص) ، الذى ألع إليه بروب Prop وبنويون آخرون ، بحيث ينحو علم تشريح النصوص منحى علمياً موضوعياً تجريبياً ، وربما حياً أيضاً ، وتبقى للنقد الأدبى وسطية ووساطته وحساسيته وتألفاته ونزعة الكلية ورواؤه الإنسان وتلويناته الذاتية .»

● أقترح أن يأتى هذا السؤال خامساً وأن يكون الخامس رابعاً ؛ لأن هذا السؤال يفصل بين سؤال النظرية والمنهج اللذين ينبغى أن يكونا مترابطين . وأتمنى لو رتبته الإجابات على هذا النحو* .

أستاذى الأول الذى تتلمذت عليه من بعيد ، وكنت أتمنى لو أتيت لي فرصة الجلوس إلى محاضراته ، هو المرحوم طه حسين . كنت أقرأ دراساته الأدبية والنقدية فأجد لها طعم العسل المصفى . وأظن أننى أخذت منه أوجه موقفين أساسيين في تصوورى النقدي :

الأول : التكاملية ، بما تعنيه من سعة أفق ومرونة وغنى ثقافى وانفتاح مستمر على الجديد والمدهش .

* يرى الاحتفاظ بترتيب الإجابات وفقاً لورودها في الشهادات الأخرى (التحرير)

الثاني : الإيمان بقوة الناقد أكثر من الإيمان بقوة النظرية . وقد صح لدى من خلال متابعة ريادة طه حسين لدراسة الأدب العربي أن الرجال يصنعون النقد ويصعب أن تصنع النظرية .

ولم يؤثر في تفكيرى النقدى أى رجل آخر من جيل طه حسين ، جيل المعالقة الموهوبين ، وإن كنت قرأتهم جميعا . وبالطبع كان تأثير طه حسين مبكرا وذا طبيعة عمومية . وفيها بعد قرأت الكثير في النقد العربي ، وأعجبت وقدرت ، ولكننى لم أهتم ولم أتأثر ولم أخذ أى شيء قرأته بالعربية الحديثة أخذاً جادا في مجال النقد الأدبي . وقد تنزهت نقديا مع محمد مندور ، ولكننى لم أشبك يدي بيده ، وفنتت بموضات مارون عبود فتنة عابرة ، وكان لكل من إحسان عباس وجبرا إبراهيم جبرا تأثير نسبي في نفسى من ناحية الموقف العام (أى موقفها المبني على الإحاطة والسماحة واللباقة) وليس من ناحية الزادة النقدية والتفحص .

وكان التأثير الأكبر في نشأت النقدية لقسم اللغة الإنكليزية أدبا ونقدا . وفي هذا القسم تعلمت لأول مرة ، وكان ذلك بعد تخرجى في قسم اللغة العربية ، أن الروايات والمسرحيات تُنقد وتحلل وتؤخذ بمنجعة جدية ، كما تعلمت المنهجية في التناول والاقتصاد في التعبير ، وتفصيل الكلام على أقدار المعاني . وكثيرا ما كنت أتذكر النقد العربي القديم وأنا أدرس في قسم اللغة الإنكليزية . أما النقد العربي القديم في قسم اللغة العربية فكانت دراسته مأساة لاهية وكان الأستاذ (رحمه الله) حين يدخل محاضرة النقد يسأل أين وصلنا في (الحصة) السابقة ، ويتابع بهلوانياته غير هياج ولا وجل وأذكر أننا طوال العام الجامعى لم نصل إلا عند ابن قتيبة ولم نجاوزه إلى غيره .

وفي قسم اللغة الإنكليزية عرفت ت . س . إليوت بوجه خاص ، وقررت التلمذ عليه ، وأغرنتى مقولات النقد الموضوعى والفن اللاشخصى والمعادل الموضوعى ، وأصبحت جزءا عضويا من تفكيرى النقدى ، وإن كانت خضعت لتكاملية التى أشارت إليها .

وفيها بعد ، في كامبردج ، تابعت محاضرات أستاذى في النقد الأدبى غراهام هاف Graham Hough وحضرت بعض المحاضرات للملك النقد أنذاك ف . ر . ليفيس F.R. Leavis .

كما استمعت إلى محاضرين كبار مثل هارى ليفين Hary Levin (أمريكى) . وأتحدث هنا عن المحاضرات لا عن القراءات ؛ لأننى حين أعود بذاكرى القهقرى أكتشف أن تأثيرى الحقيقى أن ، في مرحلة النضج النسبى ، من خلال المحاضرات المسموعة والمناقشات ، لا من خلال القراءات . واستمرارا لذلك أحب أن أذكر أنه في مجال النقد والنقد المقارن أتيت لي فيها بعد أن أكون مستمعا ومناقشا لثلاثة أعلام بارزين كانوا الأكثر تأثيرا في تفكيرى النقدى وفي مزاجى الشخصى من بين جميع الأحياء الذين لقيتهم على صعيد القراءة أو المحاضرة أو المؤتمرات وهم :

- ١ - ريتيه وللك ، الذى قرأت له وترجمت له وحاورته .
- ٢ - هـ . هـ . هـ . ريمالك الذى قرأت له وترجمت له وزاملته في جامعة إنديانا ، وانمقدت بينى وبينه صداقة متينة ، وأعده شيخى في الأدب المقارن .
- ٣ - كلينث بروكس Cleanth Brooks الذى ترجمت له وأفدت منه كثيرا في حقل الدراسة الأدبية . وقد لقيت به بعد أن جاوز الثمانين ، وأعجبت برهافة ذوقه ، ومرونة تفكيره النقدى .

وعلى سبيل التدقيق لابد من ذكر جان بول سارتر ، الذى صنع جزءا كبيرا من التفكير الفلسفى والأدبى لجيلنا أكمله ؛ وكنا نلتهم كتبه المترجمة التهاما ، وكان أكثر كتبه تأثيرا في نفسى وذوقى سيرته الذاتية (الكلمات Mots) ، كما تلبستنى آراؤه في الالتزام الفردى تلبسا قويا .

وبالنسبة للنقد العربى القديم ، أود أن أعترف أن اهتمامى المبكر بنقد النثر القصصى جعل صلقى بهذا النقد ذات طبيعة عامة . وقد أتى اهتمامى إلى الجرجاني مثلا في مرحلة متأخرة ، ولم أصبر على قراءته بالمعنى الكلى الكامل ، وأكره أن أدعى مع المدعين أننى استوعبته ، بل أعترف أننى أرجع إليه بين حين وآخر للبحث عن أصل فكرة نقدية لافتة للنظر ، أو لمحاولة المقارنة ، أو للتأكيد .

وستكملا للصورة أسجل أن أجمل النصوص النقدية التى قرأتها كانت لإليوت ؛ وتبدولى سبحاته النقدية نوعا من الشعر الملهم ، كأنما يعرض نثره النقدى عما في شعره اليايس من افتقار إلى الماء والعذوبة .

● حين أتيا لعملية تفكير نقدى من أثر أدبى (وغالبا ما يكون قصة أو رواية) فإننى أحاول أن أعيش جو هذا العمل

بكل ما في هذه الكلمة من معنى . وغالبا ما أعايش الأثر عدة أيام على مستوى عقل الباطن ، إلى درجة أنني حتى في تعامل اليومى أجرى انتقالات بين مستوى الوعي الخارجى والوعى الباطن .

وحين تنضج الرؤية الداخلية في وجدان أجلس إلى الورق وأصعب الرؤية ، مهما كانت طويلة ، دفعة واحدة ، كأنما هم عمل جاهز ، إلى درجة أنني نادرا ما أحتاج إلى إعادة كتابة أو (تبيض) . وفي بعض الأحيان لا يعترض كتابتى أى شطب أو تشويش أو اضطراب . وقد تعودت حتى في أبحاثى الطويلة ألا أشرع في الكتابة إلا بعد أن يجهز التصور كاملا في وعى الداخل .

غير أن كل ذلك لا يعنى أنني أنحو منحى تأثيراً على طريقة النقد الذين يؤلفون بناء أو دورا من بناء فوق صمارة العمل المنقود كأنهم يقدمون نصيبها (تصغير نص) بديلا للنص المنقود . إن ما أعمل على تقديمه - وقد أوفى وقد لا أوفى ، فليس هذا هو المهم - هو دليل تفسيري تحليلي ربطتي تدفقى ، بضم - جوانب البناء وزواياه وأساساته ، ويعكس إشعاعاته القلبية ، وذبذبات إشارات الجوانية . . ولا أخفى أنني أكره الحيادية في النقد ، وإن كنت اتجنب التحزب التأثري . أو من يحق الناقد في الحب واللاحب ، شريطة تسويغ موقفه . ولست أنفر من أحكام القيمة ، وإن كنت أؤثر أن تأتي نتيجة طبيعية لمجمل الموقف التحليلي . وأسمح لنفسى أحيانا أن أغوص في بنية العمل المنقود ومسقط تركيبه الداخل وأن أتفحصها ، وأن أعترض عليها - حيثما اقتضى الأمر - وأن أقترح بنية بديلة أحيانا ، بل أسمح لنفسى بكثير مما أصبح يعد مروقاً (هرطقة) في بعض أشكال النقد الحديث ، من مثل المقارنة بين ما يمكن أن تكون عليه مقاصد المبدع ومنطق التصميم الفني الذى انتهى إليه . وما أكثر ما توصلت إلى استنتاجات مفادها أن المنقود ينقل رسالة داخلية ليست بالضرورة مطابقة لإيماءات منطق الخارجى الذى يترجم عادة التصورات الأصلية للمؤلف . على أنني في هذه الحالة أحافظ على استجواب العمل المنقود وليس مؤلفه ، وإن كنت أبيع للنقد أن يستعين استماعة ببعض منطق المؤلف ، ليدعم استنتاجات سبق أن جرى استقلاؤها من معاينة النص نفسه .

وفي مجال الكلام على المنهج أود أن أصرح أنني أكثر حماسة للمنهجية وأقل حماسة للتظيرية . وكما هو واضح في إجابتي عن السؤال الثالث حول النظرية فإننى تناولت ناحية النظرية بطريقة عمومية لا تخلو من المراوغة ، وربما كان هذا منطق التكاملية . أما من ناحية المنهج فأعتقد أن المسألة لا تحتمل المهادنة ، وأن المسؤولية النقدية تقتضى اتباع منهج محدد يكفل الجدية والإنصاف ، وأن وظيفة النقد مرهونة بمدى جدية ومسؤوليته ، وإلا فالناقد مجرد قارئ - آخر لا لزوم للاحتفاء به مؤسسياً أو السماح له بالتدخل بين المرسل وجمهوره المتلقين . ومسوغى في ذلك هو أن العمل الأدبي (والفنى بوجه عام) لا يمكن أن يكون رسالة فردية بالمعنى المطلق ، وأن كل ظروفه (النفسية والاجتماعية) تشير إلى أنه رسالة ذات طابع جماعى اجتماعى بشرى عمراى . ومن هنا تنبثق مشروعية النقد ومسؤوليته من حيث إنه يدعى نوعا من التمثيل القطاعى أو الجهوى أو الاجتهادى .

ولهذا الكلام جوانب كثيرة لا يسمح المقام الخالى بالانسياق إلى مساربها . على أن الحماسة للمنهجية لا تترادف - عدى - مفهومات مثل التزمّت المنهجى أو الصلابة المفرطة في كل موقف ، إذ تتنحّب مقولة التكاملية والمرونة النظرية على التطبيق المنهجى أيضا . وحسب المرء أن يلتزم بمنهجية ذات مخوم واضحة ، ومرتكزة على ثوابت أساسية ، ولكن فيها مجالاً للمتحوّلات التى تمليها ضرورات التجاوب مع المنطق الخاص لكل عمل أدبي أو فنى مدرّوس .

وبالنسبة للمنهج الخارجى لدراسة الأعمال الروائية والفصصية مثلا كان هناك دائما تعريف عام بالعمل المنقود ، وعرض لتعليقته وفكره ، ومناقشة لمضمونه ورسالته . ويل ذلك انتقال إلى دراسة الجناح الفنى ، ويتضمن ذلك دراسة البنية الفصصية والشخصيات وأساليب التعبير . وغالبا ما تنتهى الدراسة تتفحص عام لمقدرة العمل الفني على أداء الرسالة التى تدل الدلائل على أنها منوطة به . ويجاوب هذا المنهج أن يتناول جميع النقاط التى دأبت المناهج الأكاديمية على معالجتها ، أى أنه يحرص على عدم القفز على أساسيات التفحص الوصفى والأكاديمى .

وفي الوقت نفسه يكون المنهج مرنا بحيث يراعى طبيعة العمل المدرّوس وينتدح إلى تناوله من الزاوية التى تستخدم منطق العمل نفسه ، والرسالة التى يظهر أنه يدعيها . ولذلك يجزى دائما تقديم بعض عناصر الخرج على بعض ، أو التركيز على عنصر معين دون العناصر الأخرى . ههى إذن منهجية مرنة ومفتوحة من جوانب كثيرة ، ما دامت شديدة الحرص على استخراج خواص العمل المدرّوس والتفاعل مع خصوصيته ، ويؤمل منها أن تساعد الدارس الأدبي على أن يظل في جو العمل المدرّوس ، وإن لا يظل عليه من مقلة منافية غير حساسة ، وكذلك أن يصونه من إغراء الاستطراد الذى يمكن أن تجرّ إليه دراسة العالم الروائى الموارد بالفنى والتشوّع والتعددية والتباين والصعاب وعوامل الجذب والدفع .

وفي الأدب القصصي العربي هناك أسباب إضافية كثيرة تحتم التركيز على مبدأ المرونة وربما (الرفق بالفوارير) . ولا بد للناقد من مراعاة حقيقة التفاوت الشديد في مستوى النضج الفني للأعمال الروائية العربية ، وهو تفاوت قائم في كل قطر عربي على حدة ، كما أنه يزداد وضوحاً بين كل بلد عربي وآخر ، حتى إن بعض البلدان العربية ما زالت في مرحلة الريادة التاريخية الأولى ، ولا يجوز معاملة أدب ناشئ أو فن أدبي مستجد من خلال مقياس نقدي محدد ثابت ، أو ذوق فني خالص مرتفع . ولا بد في هذه الحالة من تطبيق أقصى درجات المرونة من جهة ، والتسامح من جهة أخرى ، بتدخل الاعتبار التاريخي في عملية النقد والتقييم بل التدقيق ، بحيث تقدم للفن معلومات وملاحظات مساعدة اجتماعية وتاريخية ولغوية ، كما فعلت في دراستي القصص في سورية .

ولعله من الضروري الإيضاح هنا أن كل ما ذكر أعلاه حول المسائل النظرية والمنهجية في دراسة النصوص كان حاضراً في ذهن عند إعداد دراسات مختلفة عن القصة والرواية - ولا سيما في سورية . وقد تطورت بعض الأفكار المبدئية حول العلاقة بين البنية الفوقية (الأدبية) والبنية التحتية (الاجتماعية) بحيث يكون المنطلق والمرجعية دائماً من خلال المقاتيح الفنية .

ولا يسمح المجال بالحوض في هذا الموضوع ، ولكن ربما كان وادياً في هذا المقام الإشارة إلى أن هذا الموقف حظي بنقمة أصحاب النظرية الاجتماعية في الأدب ، وعُد خروجاً عن حرفية منهجهم ، كما جر نقمة أهل (الفن للفن) وعُد تشويهاً لصفاء تحقيقاتهم . وما أظن إلا أنه الموقف الأقرب إلى طبيعة الأمر الأص .

وبالطبع يبدو جلياً أن هذا الموقف المنهجي المرن ذا الاختيارات المتعددة يأتي نتيجة منطقية للنظرة التكاملية المركزية .

● أوضحت في الإحابات السابقة اهتمامي المبكر المستمر بالنقد القصصي والنثري بوجه عام . وشرح السبب بطول . هناك طبعاً جانب يتعلق بالموهبة أو الاستعداد الفطري ، وهناك جانب تعليمي يرجع إلى تأثيري الشديد بدراساتي في قسم اللغة الإنكليزية ثم في بريطانيا بعد ذلك ، ثم في تمركز قراءاتي الحقيقية باللغة الإنكليزية ، ومتابعي بقدر الإمكان للأدب الغربي والعالمي .

وهناك سبب اجتماعي قومي عام ، هو اعتقادي أن الحملة في سبيل الرفع من شأن النثر وفنونه المختلفة ، من قصة ومقالة وسيرة ، هي جزء لا يمتزج من حملة التمدن والتحضير والتطوير في الوطن العربي ، لأن النثر هو لسان الحياة الحديثة . ولا يعني هذا الكلام أن الشعر هو لسان التخلف ، معاذ الله ! ولكن الطريقة التي يمارس بها الشعر سياسياً واجتماعياً تجعله عاملاً من عوامل استمرار التصاق الذهنية العربية بالفوغائية والموجية العابرة في الشاعر ، والابتعاد عن مقتضيات التأمل والتحليل والتفحص العلمي والأساقية في المواقف .

● ما أنا إلا جزء من هذا الواقع النقدي ، إن غوى غَوِيْتُ وإن رُشد رُشِدْتُ . وقد كتبت الكثير في هذا الموضوع . وخلاصة رأيي أن النقد العربي يكافح من أجل الحصول على اعتراف مؤسسي في مجتمع عربي معاصر ، قرر القائلون عليه (سياسياً واجتماعياً وتراثياً ، لا فني) ، وربما قرر كذلك مثقفوه ، أن الحقبة العربية الحالية يمكن - بل أفضل لها - أن تعيش بغير مؤسسة نقد . إنهم قد يقبلون وجود نقاد ، ولكنهم جميعاً يرفضون سراً وعلانية أن يكون للنقد ، والنقد الأدبي ، أي دور مؤسسي . ويمكن الرجوع إلى ما كتبه حول (النقد والنقد العربي في الحظيرة العربية الشاملة للثقافة وفي المشروع الثقافي العربي) . النقد في محنة مع مجتمعه ، ولكنه في محنتين مع الأدباء والمثقفين الذين يرفضون بصراحة مربية قبول أي موقف نقدي لا يدور في إطار التجميل والتزوير لعبريتهم . والمشكلة أن العدوى انتقلت من الأدباء الكبار إلى الزعانف والإمعات وحملات شهادات نحو الأمية وطلاب صفوف الحضارة في مدرسة الأدب (الأهلية المختلطة) .

● حلمت طوال حياتي أن أضع أسساً مبدئية لنظرية عربية في الأدب والنقد ، أو بالأحرى لوجهة نظر عربية ذات طابع شمولي في الأدب والنقد ، وتوخيت فيها أن تراعي المنظور المحل والثقافي والتراثي والعصري ، وأن تكون ذات طابع مقارن . وخطوت خطوة أو خطوتين ، وعوقفت عن الاستمرار كل شيء في تطورات حياتي الخاصة ، وفي بيئتي العلمية ، وكذلك في كل ما تنقله إلى أجهزة الإعلام الثقافي والسياسي .

الآن أقول : لا تدققوا فيما يقوله البشر الذين يسمون عرباً ، بل قولوا : رحم الله كل امرئ يكلف نفسه مشقة كتابة حرف أو حرفين ؛ فكل ما يكتب صدقة يراد بها وجه الله تعالى . وفي اجتماع السائب المرامن على التحلف يطلب من أهل الله أن يستمروا في الكتابة ، كتابة أي شيء ، وبأية طريقة . المهم أن يوجد من يكتب .

وهكذا يكون مشروع النقد الأساسي أن أستطيع الاستمرار في الكتابة ، وكما يحبى تكون .

شكرى عياد

■ ■ أولاً أن أفرق بين النقد الأدبي (النظرى أو التطبيقي) والدراسات الأكاديمية التى تتناول النصوص الإبداعية أو الأعمال النقدية . فما أسميه نقداً أدبياً هو نوع من الكتابة أقرب إلى التعبير عن فكر الكاتب وذوقه ؛ أى أنه نوع من الإبداع . ولا أعنى بهذا ما يسمى « النقد الاتباعى » دون غيره ؛ فالتقد الأدبى - كما أراه - يمكن أن يكون موضوعياً ومنهجياً ويظل مع ذلك « إبداعاً » ؛ لأنه أكثر حرية من الدراسات الأكاديمية . إن هذه الدراسات تتطلب فهماً جيداً للنصوص ، أو تصوراً واضحاً وشاملاً - بقدر الإمكان - لقضايا الأدب وتاريخه ؛ ولكن هذا الفهم الجيد لا يعد إبداعاً ؛ لأنه لا يودى إلى بناء فكرى متكامل له وحدته الذاتية .

وقد شغلتنى الدراسات الأكاديمية وأنا فى العشرينيات من عمري ، فالتهمت من رسالة الماجستير ، وكان موضوعها « وصف القرآن ليوم الحساب » (سنة ١٩٤٧) ، ومن رسالة الدكتوراه (سنة ١٩٥٢) وكان موضوعها « كتاب الشعر الأرسطى وتأثيره فى الثقافة العربية » . ولم أكتب فى هذه الأثناء - على ما أذكر - سوى مقالة نقدية واحدة كان عنوانها « اكتشاف الأدب الروسى » . ثم كان نشاط « البرنامج الثانى » فى الإذاعة ، واهتمام الصحافة اليومية بالنقد الأدبى فى أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات حافزاً لمزيد من الكتابات النقدية .

أما المجالات المتخصصة أو شبه المتخصصة فى الأدب فقد سمحت بنوع من الكتابة أعده وسطاً بين الدراسة الأكاديمية والنقد الإبداعى ؛ وقد مارسته بصورة مستمرة ، كما حاولت أن أميل ببعض الموضوعات التى قمت بتدريسها فى الجامعة - أو أتوسع فيها - نحو النقد الإبداعى ؛ لأنى - مع اعترافى بالفرق بين هذين النوعين من الكتابة - أعتقد أن الجمع بينهما أنفع للدارس الأكاديمى وللمثقف العادى على السواء .

● وقد سبق هذا كله - بالطبع - محاولات إبداعية . وإذا تفاضينا عن قرزمة الصبا فقد كنت أكتب القصة القصيرة بصورة شبه منتظمة منذ أوائل العشرينيات من سنى وبعض هذه القصص دخل فى مجموعتى القصصية الأولى « ميلاد جديد » . . . وعمل مدى أكثر من ثلاثين عاماً كنت أعاد كتابة القصة القصيرة على فترات ، بحسب التهيؤ النفسى وموتاة الظروف . وحين أقول « أكتب » ، فأنا أعنى الكتابة الفعلية أو « الإخراج » ، باصطلاح كرويتشى ؛ لأن الكتابة الباطنية ، بمعنى وجود فكرة القصة معششة داخل النفس ، حالة لم تنقطع قط . ولكن معها أيضاً أفكار مسرحيات وروايات إلخ . والشعر كذلك ، ولكنى لا أنظمه إلا على فترات متباعدة .

وأنا أعد هذه المهارسات شيئاً مهماً جداً فى حياى ، بصرف النظر عن حدودها على عمل النقدى . إننى أتصور وجودى بدونها خواءً مرعباً . أما إذا أردت تعبيراً أقل ذاتية عن علاقتها بكتاباتى النقدية ففى معنى القول بأنها تكمله وإثراء من حيث إن جميعها يبنى على بناء عالم أفضل من خلال التأمل الباطنى .

● إننى أتصور الأدب والفن بعامة تعبيراً عن نزوع الإنسان نحو الكمال المطلق . ولكن قوة هذا النزوع وصدقه يأتیان من شدة ارتباطه بالواقع . ومن هنا لا يمكن فهم الأدب ولا تقدير قيمته بمعزل عن الظروف الشخصية والاجتماعية المحيطة به ؛ ولكن الاكتفاء بإرجاعه إلى هذه الظروف يبخسه ويبثله ، كما أن النظر إلى شكله فقط يحمله إلى عبث (ولا يناسب إلا أدب العبث) ، أما جوهره فهو سيطرة الشكل على الواقع المضطرب المهوش حتى يجعل له معنى ودلالة على أشواق النفس الخالدة . ومن هنا يبدو قريباً من التصوف من ناحية ، ومن الميتافيزيقا من ناحية أخرى .

ووظيفة النقد هي أن يصف رحلة العمل الأدبي من أرض الواقع إلى عالم المطلق أو المثالي .

● لا مجال هنا لسرد أسماء النقاد العرب أو غير العرب ، القدماء أو المحدثين أو المعاصرين ، الذين أفادتنا كتاباتهم أو تعليمهم المباشر في فهم الأدب ومعايشته . ولكنني أذكر كاتباً واحداً أعجبت به منذ مطلع شبابي ، وترجمت بعض أعماله ، وألفت كتاباً عنه ، وهو لا يعد من النقاد ، ولكن فكره النقدي يتخلل كثيراً من كتاباته ، ويتصل بفلسفته العامة ، وإبداعه الشعري والقصصي ، وأحسب أنه أضواء على طريقتي ، في الأدب وفي الحياة معاً ، أكثر من غيره ، وهو شاعر الهند طاغور .

● النقد عندى فرع عن القراءة ، فأنا لا أنقد إلا عملاً عايشته وشعرت أن نفدت إلى باطنه . وعندى في ذلك هي الأدوات التي استفدتها من علم الأسلوب ومن تاريخ الأدب ، وفوق ذلك : من البصيرة - غير المحددة بفوائين - التي استفدتها من قراءاتي في مختلف العلوم الإنسانية . وغالباً ما أشعر أثناء الكتابة عن عمل أدبي ما أني أكتشفه من جديد .

وربما كان تحمسي لهذا النوع من النقد - في ضوء تجربتي الشخصية - هو الذي يجعلني أخذ على معظم النقد الذي ينشر في المجلات الأدبية العربية في هذه الأيام أنه نقد تكتيكي ، مبرمج ، لا يعمل طابع المعاناة الفكرية أو النفسية ، ويكاد يخلو من أي إبداع . وربما كان انحصار النقد في دائرة المجلات الأدبية المتخصصة ، وانعاده عن الصحف السيارة - أو على الأصح نفيه منها - مشجعاً على هذه « الكهنوتية النقدية » التي أصبحت ظاهرة ملحوظة في الوقت الحاضر .

● إنني أحاول الآن أن أضع خلاصة دراساتي وتجاربتي في النقد وحوله ، في مشروع نظري واحد مترابط الأجزاء ، يتناول طبيعة العمل الأدبي ، وطبيعة العملية النقدية ، وخصائص لغة الأدب ، وعلاقة الأدب بالإبداع الحضاري . ولي مطمئنان من وراء هذا المشروع : أن أبين حاجة الحياة إلى الأدب ، حتى يستعيد الأدب المكانة التي كانت له في حياة الأمة العربية على مدى التاريخ ؛ وأن أثبت في علوم الأدب الأساسية : نظرية الأدب ، وعلم الأسلوب ، وتاريخ الأدب ، حياة جديدة من خلال ربطها بالعلوم الإنسانية من ناحية ، وبالأثار الأدبية الكبرى من ناحية ثانية . وقد أنجرت كتابين من هذا المشروع : « دائرة الإبداع » ، وقد عاجلت فيه نظرية الأدب ونظرية النقد ، و « اللغة والإبداع » ، وقد جعلت له عنواناً ثانوياً : « مبادئ علم الأسلوب العربي » ، وبقي الكتاب الثالث والأخير ، وسيكون عنوانه « الإبداع والحضارة » ، وهو مدخل جديد لما اصطلاح على تسميته بتاريخ الأدب ، يحاول أن يبين دور الأدب في بناء الحضارة ، بدلاً من الاكتفاء بتعبيره عن مختلف جوانب الحضارة ، كما هي عادة مؤرخي الأدب .

شكرى حباد



على الراعى



- ١ - بدأ اشتغالى بالنقد الأدبى عام ١٩٥٥ ، ففور عودى من البعثة إلى إنجلترا كتبت مقالات فى مجلة روزاليوسف ، وفى الصفحة الأدبية لجرمينة المساء (١٩٥٦ - ٥٩) ، وهى الصفحة التى كنت أشرف عليها . كذلك ظهرت مقالات نقدية لى فى مجلة « المجلة » التى كانت تصدر عن وزارة الثقافة ، والتى رأست تحريرها لمدة عامين ، ابتداء من ١٩٥٩ .
- ٢ - منل البداية حتى الآن خصصت للنقد كل جهدى ، ولم أحاول الكتابة الإبداعية ليعنى من أن النقد هو موهبى الأولى ، والأكثر نضجا .
- ٣ - نعم . وهذا البناء يرى فى العمل الأدبى نتاجا لتضاعل الفنان مع مجتمعه وزمانه والأزمة الغابرة ، كما يراه حصيلة لما تقدم إنتاجه من أعمال أدبية ، الآن وفى الماضى .
وعلى هذا يكون حكمى على العمل الأدبى محاولة لتبين قدرة الكاتب على الإنجاز على هذه المحاور كلها أو بعضها .
- وقد دعوت دائما إلى أن يكون الاقتراب من العمل الأدبى من داخل العمل بصفة رئيسية ، وبدون أفكار مسبقة ، يسمى الناقد للبحث عن تجسيد لما داخل العما الذى يتناوله . هذا ، مع عدم إهمال المؤثرات الخارجية على الفنان وعمله . وقد كان لهذا تناول فضل فكمين من التفرق بين العمل الأدبى ومحتواه الفكرى ، فقلت دائما إن العمل الأدبى ينبى أن يكون أدبا بالفعل ، فإن لم يكن أدبا فلن ينفعه أن يحتوى على أروع الأفكار وأعمقها وأكثرها تقدما .
- وقد استطعت من خلال هذه النظرة كذلك أن أخلص من الثنائية الشريرة : بين أو يسار فى الأدب ، فرجبت دائما بالعمل الأدبى الإنسان النظرة ، القادر على التحليق البليغ التعبير مهما كانت آراء الكاتب المعلنة أو المعبر عنها داخل العمل . فشاغر وناقذ مثل ت. س. إليوت ، قد حددته فنانا عظيما وناقذا عظيما برغم أن أفكاره السياسية والاقتصادية والدينية مما لا أرضى عنه . كذلك شجبت أعمالا هادفة ، تنبى آراء وأفكارا أدبين بها - أنا شخصا - ولكنها تأخذ شكلا أدبيا ضعيفا ، أو مهلهلا أو غير مقنع .
ومحصلة هذا الكلام أن الأدب ينبى أن يكون فنا أولا ، ثم ما شاء بعد ذلك .
- ٤ - نعم ولكن إلى حد محدود . قرأت لميخائيل نعيمة ومارون عبود ومحمد مندور ولويس عوض وقبل هؤلاء لطف حسين وحيد الرحمن شكرى ، ولكن تأثرى هؤلاء كان محدودا . أما النقاد الغربيون فقد تأثرت بكتابات ت. س. إليوت تأثرا واضحا ، وبكتابات إدموند ويلسون ، الناقد الأمريكى ، ويكل من كولبرج وورفورد وكينس ودرayدن بدرجات متفاوتة .
- ٥ - وردت الإجابة عن هذا السؤال فى غضون الإجابة عن السؤال الثالث .
- ٦ - بالرواية والمسرحية ؛ وذلك مطاوعة لميولى الشخصية أولا ؛ فقد بدأ اهتمامى بهذين النوعين منذ السنوات الأولى لدراسى الثانوية ، حتى إننى ترجمت مسرحية بأكمناها من الإنجليزية حين كنت لم أزل بعد فى السنة الثالثة الثانوية ، وكانت أحد الأعمال المقررة علينا فى دروس اللغة الإنجليزية .

وإلى جانب هذا فقد كان اعتقادى دائماً أن فنون القصة (الرواية والمسرح) هى أقدر الأنواع الأدبية على التعبير عن الناس ، أفراداً وجماعات ، وطبقات وحقباً معاصرة أو تاريخية ، وذلك بحكم الأثر الشديد الذى يملكه فن المسرح على الناس ، من حيث إنه يقوم على التجسيد المعتمد على أشخاص من لحم ودم ، يمثلون قصصاً إنسانية بمحضر من أناس قدموا ليروهم . هنا يحدث التحام البشر بالبشر التحاماً مؤثراً .

أما الرواية فإن قدراتها الكبيرة على تصوير جماعات وأجيال وحقب واضحة وفعالة . ويزيد من أثر الرواية أن المرء يقرأها وهو فى خصوصية بيته ، يقرأها وقد خلا بنفسه ، وخلا بفن الرواية .

٧ - الواقع النقدى على الساحة العربية واقع متدنٍ إلى حد كبير . النقاد المؤهلون يتناقصون ولا يولد غيرهم بأعداد كافية ومستويات مماثلة ، أو حتى مقاربة . وعملية النقد مازالت مضطربة ، لا تلقى الجزاء الكافى ، المعنوى والمادى . وأحياناً تحرم الدراسات النقدية من مجرد الظهور لقلة المتابع وقلة المال ، ولأن النظرة العنيفة التى ترى فى النقد عملاً ثانوياً - إذا قيس بالإبداع - لا تزال قائمة وفاعلة . فى الوقت ذاته تفتح الصحف والمجلات صفحاتها وأعمدتها لأدعياء النقد ، وجهلائه . وقد تضاعف الأثر التدميرى هؤلاء فى زماننا نتيجة لانتشارهم فى أجهزة البث الجماهيرى : الإذاعتين المسموعة والمرئية ، والصحف .

٨ - منذ سنوات وأنا أحاول أن أخرج للناس كتاباً بعنوان : « الرواية فى الوطن العربى » مفتحول بينى وبين الإنجاز أسباب كثيرة . أهمها أن الإنتاج العربى فى هذا الحقل - وفى غيره - يتم فى جزر منعزلة ، لا يدرك سكان جزيرة منها ما يعمل سكان جزيرة أخرى ، مهما كان قرب إحداهما إلى الأخرى .

على الراعى



لطيفة الزيات



١ - مارست النقد الأدبي على الأعمال الإبداعية المصرية والعربية بداية من الستينيات . وكنت قبل هذه البداية في دراية لا بأس بها بنظريات النقد الأدبي قديمها وحديثها ، انتهاء بمدرسة النقد الجديد الأمريكية ، وعلى دراية لا بأس بها بمناهج هذه المدرسة الأخيرة في التحليل النقدي ، وذلك بحكم موقعي بوصفي مدرسا للنقد الأدبي ، النظرى والتطبيقي ، في قسم اللغة الإنجليزية وآدابها في كلية البنات بجامعة عين شمس أولا ، وبحكم اهتمامي الخاصة ثانيا ، كما انشغلت في الحقبة ذاتها ، التي بدأت فيها الممارسة بإعداد أبحاث في النقد الإنجليزي والأمريكي باللغة الإنجليزية ، كان منها « المفارقة كمعصر بناء العمل الفني » ، « وهمنجواي كناقذ » ، « وكلاسيكية ت. هوم »^(١) ، كما ترجمت في الحقبة ذاتها « مقالات في النقد » للكاتب الإنجليزي ت. س. إليوت ، أي أن اهتمامي بالنقد الأدبي النظرى منه والتطبيقي بدأ قبل ممارسته في مجال الأعمال الإبداعية العربية بوقت طويل .

وكان للبرنامج الثاني في الإذاعة فضل اجتذابى إلى هذه الممارسة في أكثر من برنامج ، ومنها برنامج « مع النقاد » ، و « كتابات جديدة » وغيرها من البرامج . ويؤسفنى أن هذا النشاط النقدي المنتظم ، الذي استمر طيلة الستينيات وأوائل السبعينيات لم يسجل بطريقة تتيح له النشر . وعلى كل فقد ساعدنى على تعرف النتائج العربى الفن قديمه وحديثه ، وأذكى قدرى على التذوق ، وأغنى أدوات النقدية .

٢ - يرتبط اهتمامي بالنقد الأدبي والكتابة الإبداعية ارتباطا عضويا . وفي اعتقادى أن جزءا كبيرا من العملية الإبداعية هو عمل نقدي إلى جانب العمل الوجداني ، كما أن النقد - وإن كن عملا عقلانيا بحثا ، ينطوى على مرحلة وجدانية أساسية وأولية ، وهي مرحلة التذوق .

ويمكن القول إننى بدأت بالنقد قبل الإبداع ، وأن عملية التمهيد التى أفضت إلى عمل الإبداعى الأول وهو رواية « الباب المفتوح » (١٩٦٠) ، كانت عملية نقدية . وقبل أن أبدأ كتابة هذه الرواية كنت على معرفة بروائع الأدب الغربى والعربى ، وكنت قد عكفت مدة على دراسة تقنيات بعض هذه الروائع دراسة نقدية مطولة ، وأفدت من الإنجازات التحليلية لمدرسة النقد الجديد الأمريكية في هذه الدراسة . كذلك كان في وهى وأنا أكتب « الباب المفتوح » مفهوم الشكل كما أرساه كينيث بيرك ، وقد أمدت من هذا المفهوم كثيرا في كتابة الرواية . وكنت أرى أيضا أننى أقدم الجديد في الرواية العربية في ذلك الحين من حيث إننى استبعدت أسلوب السرد التقليدى ، وبنيت الرواية على مجموعة مترابطة من اللحظات الدرامية ذات الدلالة متأثرة بالانطباعيين . وكل هذه عمليات نقدية استلزمها الإبداع واندرجت في إطاره .

وقد كان هذا الوعي النقدي المبكر ولتصاعده فيما بعد طيلة اشتغالى أستاذا للنقد الأدبي مزاياء وعيوبه ، فقد أفادنى كثيرا في كتابة كل من « الباب المفتوح » (١٩٦٠) و « الشيخوخة وقصص أخرى » (١٩٨٦) ، ولكنه في الوقت ذاته أعاق كثيرا من الانطلاق الإبداعى ، إذ غمت حاسنى النقدية على حساب حاسنى الإبداعية ، وعقد الأمر بصورة أحد التزامى السياسى ، الذى أمل على دائما على المستوى الإبداعى الاختيار بين أن أبعث إلى القارى برسالة أمل أو أن ألزم الصمت . وليس هنا مجال الحديث عن هذا العامل الأخير الذى دعانى في بعض الأحيان إلى التزام

(١) صدرت كل أبحاثى المكتوبة بالإنجليزية عن دار الأنجلو المصرية ، وتركزت حول الرواية والنقد الأمريكى والإنجليزى المعاصر .

الصمت إبداعيا . ولتعد إلى نمو الحاسة النقدية على حساب الحاسة الإبداعية وأثرها في إعاقه الإبداع . ففي ظل تنامي الحاسة النقدية لا يستطيع الإنسان أن ينطلق على سجيته في تلقائية ، متمتعا بحق الكاتب الإبداعي في التجربة والخطأ ، وبحق الكاتب الإبداعي في الانزلاق إلى القصور أو عدم الاكتمال الفني . والنتيجة بالنسبة إلى هي كالتالي : توافر أعمال فنية مكتملة لم أحاول نشرها لأن لا أرضى عنها نقديا ، وتوقف أعمال روائية أخرى دون اكتمال ، يجاور فيها كل فصل إبداعى فصلا في نقد الفصل الإبداعى ! وكم تخميت وأتمنى أن أغمض عيني قليلا ، وأن أنطلق ، ولكن عيني الناقدتين لا تغفوان أبدا .

هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فإن ممارسة الكتابة الإبداعية تجعلني على دراية لا بأس بها بالكليات الإبداعية الروائي والمسرحي وتقنياته . وهذه الدراية في اعتقادي دعامة رئيسية من دعائم النقد الأدبي التطبيقي ؛ وهي التي تمكن الناقد من تناول العمل الفني بما هو عمل فني في المقام الأول . ولا يعني هذا بحال مطالبة كل ناقد بممارسة الإبداع ، أو تعليق أهمية بوصفه ناقدا على هذه الممارسة .

٣ - لا أصدر في نقدي عن بناء نظري متكامل ، ولكني أصدر عن بعض الأسس النظرية التي تتسم في مجملها بالعمومية . فالأدب والفن بعمامة هو في اعتقادي ظاهرة اجتماعية متغيرة بتغاير المكان والزمان . وهو كذلك ظاهرة تاريخية من الطراز الأول ترتبط شكلا وأسلوبيا بكتلتها الاجتماعية التاريخية ، أو بالواقع الذي تنبع منه ، وتدخل في جدل مع هذا الواقع وهي تميد صباغته . وإذا ما تجاوز العمل الفني زمانه ومكانه فهو يتجاوز لأنه لا يكتفى بالتحلق حول سطح الظاهرة ، وإنما يتجاوز هذا السطح إلى الجوهر ، متوصلا إلى ما هو جوهرى وأساسى بالنسبة للإنسان . والفن - بحكم تفرد - يتمتع باستقلالية عن الواقع ، وعن بقية ألوان النشاط الإنساني . ولكن هذه الاستقلالية عن الواقع ليست بالاستقلالية المطلقة ؛ فالفن ينبع من الواقع ويصب فيه . وهو من حيث يتفرد بخصوصيته عن بقية ألوان النشاط الإنساني ، ومن حيث يتغلغل في عاله الخاص والتفرد ، لا يتغلغل لينأى عن هذا الواقع بل لكي يستير بكتلته المغلفة هذا الواقع استارة ذالة وموحية .

والنقد التطبيقي - في اعتقادي - هو كذلك نشاط اجتماعي تاريخي ، شأنه شأن النقد النظري . وهو يستهدف التوصل إلى المعنى العام للعمل الفني بمنطق الفن ذاته ، أي بتحليل العمل إلى جزئيات ، وتبيان العلاقة بين هذه الجزئيات . والناقد معنى أساسا بتقنيات العمل الفني ، ولكن من حيث تسهم هذه التقنيات في إبراز المعنى العام لهذا العمل الفني . وكل عمل فني يقول قوله الدالة بطريقته المتفردة . والناقد معنى بجاليات العمل الفردي أولا ، وهو معنى - ثانيا - بتبيان طبيعة ما يقول من خلال تحليل كلية العمل الفني بما هو عمل متفرد .

٤ - أود بداية أن أقر أن رؤية الإنسان للحقيقة وللواقع وللتاريخ وحركته تشكل منظوره الأساسي الذي يطبع إنتاجه بطابعه ، نقدا كان أم إبداعا ، أي كانت المصادر التي يتأثر بها ؛ فهذا المنظور هو الذي يشكل عامل الاختيار فيما يأخذ الإنسان عن ناقد ما وما لا يأخذ . وقد تشكل منظوري للحياة ورؤيتي للتاريخ وحركته ، وللقوى الاجتماعية المؤدية إلى التطور التاريخي أو المناهضة لهذا التطور ، في حقبة مبكرة من حياتي . وهو منظور يستمد أسسه الرئيسية من الاشتراكية العلمية . ويقدر ما أفاد المعادون للماركسية من إنجازات الماركسية ، وطوعوا بعض آلياتها لخدمة أغراضهم ، حاولت أنا ، ودون إخلال بمنظوري العام ، الاستفادة من إنجازات النقد الحديث ، سواء من هذا المعسكر أو ذاك . وأستطيع بعد هذا التحفظ أن أخلص إلى المصادر التي تأثرت بها بوصفي ناقدة .

في مرحلة الشباب قرأت - وما زلت أقرأ - لكل النقاد العرب المحدثين ، وتعلمت - وما زلت أتعلم منهم - الكثير الذي أكسبني قدرة على رؤية أحماق هذا العمل الفني أو ذاك ، وساعدني على رؤية الإنتاج الإبداعى العربى في كليته . ويصدق هذا على أقطاب النقد في الغرب ، قديمهم وحديثهم . ويصعب بعد ذلك التحديد ؛ ولكن لعلي إذا انطلقت من طبيعة النقد الذي أكتبه سهل تحديد التأثير . إنني أتبع في نقدي التحليل أولا ، لأصل إلى المعنى العام للعمل الفني ثانيا . وقد رفضت المطلقات النظرية للمدرسة الأمريكية الحديثة عن تفرد العمل الفني المطلق وقداسته وما إلى ذلك ، ولكنني تعلمت تحليل النص من هذه المدرسة . ومن كينيث بيرك تعلمت أكثر من التحليل ؛ لأن منظوره العام للحقيقة ليس مخالفا ، وإن لم يكن مطابقا ، لمنظوري . ومن كلينت بروكس أخذت المنهج التحليل للنص دون ما عدها ؛ أي أن تأثيره قد ساعدني على اتخاذ الخطوة الأولى نحو تحليل النص إلى جزئيات ، وتبين العلاقة بين هذه الجزئيات . وتعلمت كيف أتوصل إلى معنى العام للعمل ، أو بمعنى آخر إلى منظور الكاتب ، من الناقد الماركسي لوكاش ، كما أنني أدين له ببعض مفهومات النظرية عن طبيعة الأدب وماهيته وما إلى ذلك . وفي كتاب صدر لي أخيرا بعنوان « صور المرأة العربية » في الروايات والقصص العربى (دار الثقافة ١٩٨٩) تأثرت في علاج صورة

المرأة داخل العمل الفني بعض التأثير بالنقادين : الفرنسي مابيري ، والإنجليزي إيجلتون ، من حيث أضاف هذان الناقدان أبعاداً جديدة إلى مفهوم للمعنى العام ، وللدلالة الإيديولوجية التي يطرحها العمل إن سلباً أو إيجاباً .
وأعتقد أنني استوعبت هذا التأثير المتعدد الاتجاهات ، حيث يمثل كل اتجاه تياراً منفصلاً عن التيار الآخر ، والمتعدد الاتجاهات كذلك في إطار التيار الواحد ، استيعاباً كاملاً بحيث انصهرت المؤثرات جميعها في رؤية خاصة وشخصية هي رؤية النقدية الخاصة بي ، التي تعتمد اعتماداً كبيراً على منظوري للحقيقة في ظل حركة التاريخ ، وهل قدرة على التنبؤ تمت على مر الأيام ، وهل معرفة بالنيات الكتابية وتقنياتها .

٥ - تحليل العمل الفني وتبيان العلاقات بين جزئياته وكنيته هو مدخل إلى العملية النقدية . وهنا تساعدنا درايي باليات الكتابة ، وبخاصة الرواية ، والقصة القصيرة والمسرح . وتعتمد هذه العملية على قراءتين للعمل الفني على الأقل : في القراءة الأولى أسلم نفسي للعمل ، مستعدة أي حس نقدي واعي ؛ أي أنني أجري قراءة النص بوصفي قارئة متذوقة للأدب ، ومدبرة على هذا التلوق . واحدة ما أخرج من هذه القراءة بانطباعات تختلف من عمل إلى آخر ؛ فقد أخرج بالشعور باكتمال المتعة ، أو بالشعور بأن شيئاً ما خطأ أو لم يكتمل ، يحول بين شعور المتعة والاكتمال . وفي المرحلة الثانية أقنن انطباعاتي ، مطبقة للمنهج التحليل على العمل الفني ، ومتمينة للعلاقات التي تجمع الجزئيات في كلية فنية . ويقتضي هذا أخذ تقنيات العمل في الحسبان ، وحل العمل إلى جزئياته ، وإعادة تركيبها مرة أخرى . وفي أثناء هذه العملية ، التي تبدو تقنية بحث ، يتطور المعنى العام للعمل الفني ؛ لأن المضمون لا يفصح عن نفسه أبداً في العمل الفني إلا وقد اتخذ شكلاً ؛ والشكل بهذا المعنى هو المضمون . وقد تتوقف العملية النقدية عند هذا الحد في قراءة نقدية ما ، تستهدف تقريب عمل فني ما إلى القارئ ومساعدته على تجاوزه ، وقد تتجاوز هذا الحد ، مصدرة أحكاماً نقدية على عالم كاتب من الكتاب ، ومنظوره للحقيقة ورؤيته لحركة التاريخ ، وموضعه من السلطة ، ومن تطور مجتمعه أو نياته . وفي كل الحالات يبقى التحليل المسبق للأعمال الفنية موضع النقد هو الحد الأدنى لاستقامة العملية النقدية ؛ لأن هذا التحليل للعمل الفني هو المقدمة الضرورية للتوصل إلى المعنى العام ، وتبين العلاقة بين هذا المعنى والواقع ، وتحديد الفكرة الإيديولوجية التي ينطوي عليها الخطاب ، وتبيان مفزاها في علاقتها بالواقع . وفي كتاب لي تحت الطبع بعنوان « نجيب محفوظ : الصورة والمثال » (كتاب الأهالي) أورد قراءاتي السابقة لبعض روايات نجيب محفوظ وأتجاوزها إلى بحث منظور الكاتب المثالي ، ومهامه ، وانعكاسات هذا المنظور على الشخصية الروائية عنده ، ومفهوم التغير والزمان وما إلى ذلك . ويبقى الدور النقدي للقراءات الأولى ، سواء ما نشر منها وما لم ينشر ، الأساس الذي لا يمكن بدونه إلقاء نظرة أوسع وأشمل لعالم نجيب محفوظ في كليته . ولا يتأتى للنقاد أن يتطرق إلى مثل هذه الكليات إلا إذا كان على معرفة كافية بالكاتب الذي يعرض له .

٦ - يتعلق معظم عمل النقدي بالقصص الطويل والقصير ، ويتطرق أحياناً إلى المسرح . وأعتقد أنني أدليت في معرض الحديث بالأسباب ، وفي مقدمتها المعرفة بكلية الإنتاج القصص والمسرحي ، والدراية بالنيات الكتابية في هذه الفنون . والمنهج الذي أتبعه يمكن أن يطبق على الشعر بنجاح ، ولكني آثرت الامتناع عن نقد الشعر العربي ، لعدم إلزامي بالمعرض ؛ وهو إلزام لازم لكل من يعرض للشعر بالنقد .

٧ - لا أنتوي الإجابة عن السؤال إجابة مستفيضة هو قطعاً يستحقها . وسأكتفي بالإشارة إلى نقطة واحدة تؤرقني بوصفي مثقفة عربية . في الساحة العربية الآن هناك الاتجاهات النقدية التقليدية ؛ وهي مازالت اجتهادات مفروضة من جانب قاعدة عريضة من القراء ؛ وقد أدت دورها في إثارة الاهتمام بالأعمال الأدبية ، ومازالت تؤدبه . وجنبا إلى جنب مع هذه الاتجاهات النقدية التقليدية نجد الآن في الساحة العربية اجتهادات نقدية متعددة للغاية ، ومتضاربة ومتطاحنة . وهذه الاتجاهات الجديدة ، سواء منها ما يصدر عن اليمين أو عن اليسار ، تطمح إلى مستوى العلم ، وتنتج بإلحاح إلى القارئ المتخصص شديد التخصص ، وتستغل تماماً على القارئ غير المتخصص ، وأحياناً على بعض المتخصصين . ويقدر ما تضيق دائرة الأدب وتتغلق تضيق دائرة النقد وتتغلق . وهذه مسألة ينبغي علينا أن نطرحها للنقاش بغية التوصل إلى مخرج ؛ فما من ناقد يسمى عامداً إلى الغموض والإبهام والاعتراش عن القاعدة العريضة من قراء الأدب والنقد الأدبي . ولكن ما إن يبدأ الناقد في عمله ملتزماً بالمعاصرة والجديفة الكافية حتى ينزل إلى جانب من هذا الاعتراش يختلف مداه من ناقد إلى آخر ، وقد تستحيل كتابته النقدية علماً لا يملك مفاتيحه إلا قليل من الدارسين له .

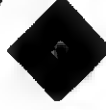
وكلما اغترب النقد الأدبي وانغلق تضاءلت قدرته على أن يصبح فكراً حياً له تأثيره الواسع في القاعدة العريضة من

الكتاب والقراء . وربما شكلت المحاولات النقدية للجمع ما بين التراث والمعاصرة مخرجا ملائما ، يحول بيننا وبين الدخول في الطريق المسدود للتخصص ، أو لمزيد من التخصص حتى لا يكون لكل ناقد طلاسمة التي لا يملك حلها إلا مجموعة محدودة للغاية من القراء .

٨ - ليس لدى بحكم السن مشروعات نقدية طموح ، ولو كان لدى متسع من الوقت لعكفت على دراسة الموروث النقدي العربي . وكل ما أطمح إليه الآن هو أن أكمل ما بدأت فيه فعلا ولم يكتمل ، وأن أخرج إلى حيز النشر ما استكملته ولم ينشر . إنني أعكف الآن على إعداد كتاب للنشر ، هو ترجمة لبعض المقاطع من ماركس وإنجلز ، مع مقدمة نظرية طويلة عن « النمط والجهل في كلاسيكيات الماركسية » .

لطيفة





□ □ بين النقد والإبداع

يسألونى كثيراً : هل طُفَّت موهبة النقد على موهبة الإبداع عندك ؟ وأقول : لم يحدث هذا لحسن الحظ ، ربما انقطعت عن كتابة الشعر فترات في حياتى ، ولكننى لم أنصرف عنه انصرافاً كاملاً ، بل كثيراً ما تزور ملائكة الإلهام إذا صح أن نسميها كذلك ، ففرض نفسها فرضاً .. ويحدث هذا في كثير من مراحل حياتى .

وسمى أن أشير هنا إلى بعض الحقائق المهمة : أبرزها أن الموهبتين : النقد والإبداع ، لا انفصال بينهما في الحقيقة . ولم يعد هناك محل للتمييز بين العمل النقدي والعمل الإبداعي الفنى . والمعروف أن العمل الإبداعي قد أصبح اليوم عملاً نقدياً أكثر مما كان في أى وقت مضى ، كما أصبح الكتاب والشعراء يشعرون بالحاجة إلى تقديم النظريات عن فهم والدفاع عن كتاباتهم وشرحها أكثر مما كانوا يفعلون في الماضى .

ونحن نعلم أن مطالب العقل الناقد لدى الكتاب العظام في هذا العصر قد تخطت حدود كتاباتهم الخاصة ، وغدت تتسع لكتابات معاصريهم ، بل تتسع للتجربة الفنية كلها .

ولا يهوز هنا أن ننسى أن عملية التأمل والنظر والفحص والتدقيق وإطالة التفكير في الآثار الفنية ، وطول المعاشرة والمصاحبة لها ، هى من أهم صفات الناقد والمبدع على السواء ، وعليها تتوقف قيمة العمل الفنى وقيمة العمل النقدي ، وبها تتقدم العمليتان وتزهزان .

وكل كاتب هو ناقد بالضرورة ، كما أنه من الممكن أن نقول بأن أكبر الكتاب هم أصحاب أعمق قدرة وأشملها على النقد .

ولعل هذه الظاهرة اليوم أن تكون أوضح مما كانت في أى وقت مضى ؛ فلم يحدث من قبل أن كان هناك حرص من جانب الفنانين على شرح إنتاجهم وتفسيره تفسيراً نقدياً كالحرص الذى نشهده اليوم .

هذا من جانب ؛ ومن جانب آخر قضى النقد الحديث ، وعلم الجمال الحديث كذلك ، على التمييز بين المبدع والناقد . ونحن لا ننسى التمييزات الخداعة في ساحة الفن ، التى أشار إليها كروتشه ؛ في كتابه علم الجمال ، وفي المجمل في فلسفة الفن ، وجعل هذه التمييزات التى انتشرت في ساحة الفن والنقد على السواء خمسة تمييزات : وهى التمييز بين المضمون والصورة ، والتمييز بين الجنس والتعبير ، أى بين التجربة الشعورية وترجمتها إلى لغة أو ألفاظ ؛ فليس بين الاثنين تمييز . والتمييز الثالث هو التمييز بين التعبير والجمال ، أى بين اللغة العارية واللغة المزخرفة ؛ فليس هناك لفتان للشعر ، وإنما هى لغة واحدة ، سواء أجاءت مزخرفة أم عارية . والتمييز الرابع هو التمييز بين الفنون المختلفة ؛ فالقصيدة ، من حيث هى لن يتساوى مع الرقصة أو اللوحة الفنية ، ينبغى أن نحافظ على القيم العامة للفن .

أما التمييز الأخير عند كروتشه فهو التمييز بين المبدع والناقد ؛ فليس بين الاثنين تمييز على الإطلاق ؛ ففى قلب كل مبدع ناقد ؛ وفى قلب كل ناقد مبدع .

وربما كان المقصود من السؤال المطروح أن العمل الأكاديمى والانشغال بالدراسات والبحوث العلمية داخل الجامعة قد يكون عائقاً يوق الشاهر من الإبداع إذا كان من المشتغلين بهذه الدراسات .

قد يحدث هذا عند بعض الشعراء ؛ ولكن الحق أنني كنت دائماً شاعراً وناقداً في الوقت ذاته . ربما كان إنتاجي الشعري ليس بهذه الغزارة أو الكثرة التي عليها إنتلجى في النقد ، وربما حدث ذلك بحكم عمل وتخصصي ، ولكني أحمده الله أنني ما انفصلت عن إبداع الشعر ، بل أستطيع أن أزعم أن شعري في الفترة التي أعقبت سن الستين كان من أغزر وأعمق ما كتبت من الشعر في فترات حياتي السابقة .

منهجى في النقد

الحقيقة أن منهجى في النقد هو المنهج الذى يمثل المرحلة القائمة اليوم ، لا في بلادنا وحدها بل في العالم أجمع ؛ لأن النقد الأدبى - كما هو معروف - هو تفسير وتقييم وتوجيه للأدب ؛ وهو في ذلك يعتبر الوجه الآخر للإبداع الفنى بعامة من حيث إنها معاً يهدفان إلى الغاية نفسها .

ومن هنا كان منهجى في النقد منهجاً يحرص أول ما يحرص على الإحساس بالآثر الفنى بعد معايشته والانصاف به التصاقاً كاملاً ، يمكن أن نسميه كمال الاتصال ، ذلك الذى يتم فيه استغراق يوحّد بين الناقد وموضوع نقده ، بحيث يصبح الموضوع ، أى الآثر الفنى ، ذاتاً وتصبح الذات أثراً فنياً .

وأرى أن هذه هى الخطوة الأولى ، التى بدونها لا تتم معرفة نقدية على الإطلاق . لا بد أن أفتح جميع نوافذ قلبي ، وأترك للآثر الفنى أن يتشر إلى داخل نفسى كما يتشر الضباب بين ثنايا الكائنات .

هذه الرؤية - إذا صح تسميتها كذلك - هى أساس كل فهم وكل حل للآثر الفنى ؛ لأن الرؤية إذا كانت عميقة وناقلة كان فيها الحل ؛ فوزنك للشئ حل له في الوقت نفسه .

ومن خلال تلك الرؤية تنوّهج لك في النص الذى أمامك مواطن مهمة هى مصدر جماله ومصدر فهمه وتفسيره . فإذا ظفرت بهذه الرؤية ، واستفدت من العلاقات والمكونات والمعطيات التى يتألف منها العمل ، انكشفت لك أسرارها ولطائفه ، وآيات الروعة أو علامات الروعة أو الجودة فيه .

عندئذ يسهل عليك أن تضع إصبعك على مواطن بعينها في الآثر الفنى ، وأن تبحث بعد ذلك عن أسباب بلوغها هذه الدرجة أو تلك من الجودة والروعة .

فإذا استطعت أن تُخرج حُكْمَكَ من حيزِ الخصوص إلى حيزِ العموم ، استطاع ذوقك أن يكون وسيلة مشروعة من وسائل المعرفة ، تصبح لدى الناس كما تصبح لديك . المهم أن تُعَيِّن القيمة ، وأن تعطى أسباباً مقبولة ومعقولة لهذه القيمة وتحدد معناها وأهميتها .

فالعنصر الشخصى عندنا أمر لا مفر منه في الحكم والفهم ؛ ونعني بالمنصر الشخصى الذوق ، ولكنه الذوق المُتَرَبِّ والمُتَعَلِّم ، والقادر على نقل الحكم من حيزِ الخصوص إلى حيزِ العموم ، عندما نجعله حكماً منهجياً وموضوعياً ، يستند إلى المنطق ، ويحكم إلى العقل ، ويعطى أسباباً مقنعة للآخرين ، معتمدة على خصائص من داخل النص الذى بين يدي الناقد .

هنا يمكن للذوق أن يصبح وسيلة مشروعة من المعرفة ، تصبح لدى الآخرين كما تصبح لدى الناقد .

ومن هنا يكون النص أو السياق هو وسيلتنا ومفتاحنا وسيلتنا للفهم والحكم على حد سواء . وهذا معناه أن الآثر الفنى بين يدي الناقد هو الذى يحكم على نفسه بنفسه ؛ أى أن الحكم النهائي لأى عمل فنى هو من داخل الأثر لا من خارجه ؛ فليس ثمة قواعد مفروضة أو مطبقة ؛ فلكل أثر وضعه ، ولكل قصيدة كيائها ، وطاقتها ، وتوترها ، وصورها الفنية ؛ وهى التى تتكلم في النهاية على لسان الناقد الكاشف ، والمحلل ، والمفسر للعلاقات ، والواضع اليد على خصائص بفضلها يكون العمل ناجحاً أو غير ناجح ، جيداً أو رديئاً .

وليس من شك في أن الناقد الناجح وفق منهج كهذا يكون واسع الثقافة ، ملماً بالمدارس الأدبية والفنية ، وبالتطور السريع في مجالات الأدب والفن ، متابعاً نشيطة لحركة التطور وما تطرحه من تساؤلات ومن قضايا وانجهايات ، وأن يكون في الوقت ذاته عالماً بما خلّفه التراث العربى والعالمى ، قديمه وحديثه ، وبتيارات الفكر والفن هنا وهناك . فالناقد الكبير هو الذى يتنمى في ثقافته إلى هذه الحضارات : تراثه العربى ، والانجهايات العالمية الأخرى . . . ويحاول أن يحقق من هذين درجة عالية من التوازن ، فلا يعتمد مجازاة المدارس العالمية أو تقليدها ، أو الخضوع الأعمى لتعاليمها ، بل لا بد أن يكون واعياً ، لا يقطع صلته بإحدى الحضارتين ، بل يحاول أن يبلغ بهما قدراً من التكامل الذى تتطلبه الدراسة العلمية الجادة .



- ١ - بدأ اشتغالي بالنقد الأدبي مع بدء اشتغالي بالقراءة المتذوقة للأدب منذ العهد الباكر للشباب ؛ فالقراءة المتذوقة في حد ذاتها نقد . وكانت تتسابق إلى ذهني أحكام أحاول أن أجدها تعليلاً من خلال إعادة قراءة النص . وكثيراً ما عجزت في هذه السن الباكرة عن إدراك سر إعجابي أو سخطي . ثم بدأت في قراءة كتب النقد الأدبي العربية والمترجمة ، خصوصاً حين بدأت تعلّم الجامعي ، فتفتحت أمامي مغالقي مستبهم ، وبدأت أمارس النقد من خلال رؤية مدارس واتجاهات نقدية متعددة .
- ٢ - لا أظن أن أحداً من الذين أحبوا الأدب ودرسوه واشتغلوا بالنقد الأدبي لم يبدأ حياته مبداً يحاول الكتابة في مختلف أنواعها . ولعل الشعر أبرز هذه الأنواع الأدبية . وقد كتبت فيه فصائد كثيرة ، نشر بعضها في المجلات الثقافية التي كانت زاداً في تلك الأيام ، كمجلة الثقافة ، كذلك كتبت الرواية والقصة القصيرة ، وقد فازت بروايتي (المتصورة) التي كتبها عن حملة لويس التاسع الصليبية بجائزة المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب منذ أكثر من ربع قرن . وحينما أوخلت في الدراسة النقدية والبحوث الأدبية الأكاديمية ، التي تعتمد في أساسها حل النقد ، أحسست انحسار العناصر الإبداعية في نفسي ، إلا من لمحات وامضة من حين إلى حين ، ترتبط بتجارب نفسية خاصة ، بل رأيت نفسي حتى في هذه اللحظات الإبداعية في صراع بين شخصين : المبدع والناقد ؛ وازداد هذا الصراع حدة حين نظرت في أعمال الإبداع السابقة بعين الناقد .
- ٣ - لا شك في أن كل ناقد يصدر في نقده عن بناء نظري في الأدب والفن بعامة ، حتى الذي يقوم نقده على مجرد التذوق الانطباعي . والدعائم التصورية لهذا الأساس تقوم على قدرة النص الأدبي على هز العقل والوجدان بما فيه من إمكانات التفكير ، والقدرة على التعبير ، وإشاعة الجمال الفني في نفس القارئ ، وإثارة متعة الدهشة والاستطراف .
- ٤ - تأثرت في النقد العربي القديم بالجرجانيون : على بن عبد العزيز وعبد القاهر . أما تأثري بالأول ففي اتساع رؤيته ، واستخدام المقاييس والاقتصاد في إصدار الأحكام ؛ وأما تأثري بالثاني ففي مزجه بين الأدب والنحو ، واستخدامه علم المعاني استخداماً واسعاً في إدراك ظواهر الجمال الفني . وتأثرت في النقد العربي الحديث بأستاذي محمد خلف الله أحمد في منهجه النفسي ؛ وفي النقد الغربي تأثرت بكثيرين منهم ريتشاردز وهريوت ويد واليوت واليزابيث دور في أفكار نقدية جزئية وليس في اتجاهات عامة لكل منهم .
- ٥ - مدخل إلى العملية النقدية هو التذوق المبنى على التجربة والممارسة والعلم . ومنها جنحت الاتجاهات النقدية الحديثة إلى (العلمية) ولا العملية (فإن التذوق - في رأيي - سيظل مدخلاً أساسياً للعملية النقدية . أما منهجي في تحليل النصوص فهو مزيج من مناهج متعددة ، منها الجمالي والنقسي والتاريخي والأسلوبي ، وأرى في الاقتصاد على منهج واحد حجباً لقيم نقدية كثيرة مؤثرة في تحليل النصوص .
- ٦ - معظم عمل النقدي يتعلق بالشعر ، وبعده الرواية والقصة القصيرة ثم المسرح . ويرجع ترتيب هذه الأجناس الأدبية في أعمال النقدية إلى الظروف الكمية للإبداع في العالم العربي ، وليس إلى ميل شخصي .
- ٧ - الواقع النقدي الآن على الساحة العربية لا يسر أحداً فيما يبدو ؛ فالنقاد الأكاديميون خفضت أصواتهم أو كادت ، وهم يتلقون الطعنات من كل اتجاه ، والنقاد الصحافيون هم الذين يطفون على السطح لحفة الوزن وسرعة

تأثيرهم في محيط واسع من عامة القراء . والنقد نفسه حائرين اتجاهات مختلفة ، غربية الموى . ولا بأس في ذلك في حد ذاته ، ولكن المشكلة أن الذين يكتبون هذا النقد في عالمنا العربي لا يفهمون هذه الاتجاهات على وجهها الصحيح ، أو يريدون فرضها بالقوة ، وحجب كل ما عداها من اتجاهات نقدية . وهذه علامة مرض وليست علامة صحة .

٨ - المشروع النقدي الذي أتمنى أن أنجزه هو إيجاد نظرية عربية حديثة ، لا تستهجن التراث ولا لمجور على المعاصرة .

محمد مصطفى





(١) الواقع أننى دخلت إلى النقد الأدب من باب أوسع هو باب الفلسفة ، والفلسفة العلمية أو فلسفة العلوم بوجه خاص . كنت مشغولاً بقضية الضرورة في العلوم بعامة ، سواء العلوم الطبيعية والدقيقة أو العلوم الإنسانية . هل هناك علاقات ضرورية بين الأشياء وفي الأشياء ؟ وما طبيعة هذه العلاقات الضرورية ؟ وما حدودها ؟ وما الفرق بين الضرورة في العلوم الطبيعية والضرورة في العلوم الإنسانية ؟ والقانون العلمى هو مظهر من المظاهر المحددة لهذه الضرورة ، ولهذا انشغلت بمفهوم الضرورة في الفيزياء في البداية ، وإن كنت درست هذه الضرورة من زاوية عكسية ، أى في نقيضها الظاهرى ، وهو المصادفة ، التى حددتها في نهاية دراسى إحدى الموجهات الأساسية للضرورة . وحاولت أن أؤسس مفهوما للتاريخ والواقع والتطور والوحى والحرية على أساس هذه « المصادفة - الضرورية » ، كما يتضح ذلك في الفصل الأخير من كتابى « فلسفة المصادفة » . وكان من المفروض أن انتقل بفرضى الإجرائية هذه إلى العلوم الإنسانية في التاريخ والاجتماع والاقتصاد وعلم الجبال . ولكن ملابسات معينة - ذات طابع سياسى - حالت دون أن أواصل هذه الدراسة بشكل جامعى مستقر . ورغم هذا ظل موضوع العلاقة الضرورية في التعبيرات الإنسانية يشغلى . وأذكر أننى في ذلك الوقت المبكر كتبت مقالا في مجلة المختطف [عند أول أغسطس عام ١٩٤٩] بعنوان « مستقبل الشعر العربى » ، وأنا في خمرة دراسى الخاصة بالمصادفة ، يبرز فيه هذا الانشغال المهموم بالعلاقة الضرورية . وأسوق هذه الفقرة من هذا المقال المبكر للتدليل على ذلك والعمل الشعرى بأكمله له دلالات أربع : دلالة لغوية ، ودلالة موسيقية ، ودلالة بلاغية ، ودلالة فنية . وهذه الدلالة الأخيرة هى في الواقع الشجرة الحقيقية للتعبير . وتحقق هذه الدلالة الفنية بمقدار تحقق الارتباط الضرورى بين العناصر المكوّنة جعما لهذا العمل الشعرى ، من كلمات وجمل ودلالات مختلفة . وبمقدار تحقق الضرورة بين هذه العناصر تتحقق الظاهرة الفنية في العمل الشعرى ، أو - بتعبير آخر - تكمل صياغته . ومعنى هذا أن الصياغة تركيب ذو عناصر بينها علاقة ضرورة . والضرورة هنا ضرورة نسبية ، وليست مطلقة . وذلك راجع إلى إنسانية التعبير . غير أن تلك الضرورة النسبية نفسها هى التى تجعل من كل عمل فنى خلقا جديدا ، وإضافة حقيقية إلى الحياة ، فليس ثمة ضرورة واحدة تصلى على كل عمل فنى ، بل كل عمل فنى يحمل في داخله مبررات الضرورة في تركيبه الخاص . ومن هنا تتحقق المعجزة الكبرى ، معجزة انتقال الحدث الشخصى إلى حدث إنسانى ، والإشكال الجزئى إلى إشكال كلى عام ، خلال الصياغة الفنية .

«وهنا أجازف بالقول بأن كلية الموضوع الفنى وعمومية مادته وشمول مضمونه ، إنما تتحقق بمقدار تحقق الضرورة بين عناصره المكوّنة له ، أى بمقدار الإحكام في صياغته» .

كان البحث في الضرورة هاجسا يلحّ على آنذاك ، وما يزال ؛ وكان البحث في الضرورة في الإبداع الأدبى جانباً من جوانب هذا الهاجس الملحّ . وأذكر أننى في هذه المرحلة كذلك كتبت مقالا في « مجلة علم النفس » ، التى كان يشرف عليها الدكتور يوسف مراد ، أشرت فيه متسائلا حول إمكانية دراسة الشكل الشعرى بالاستمعانة « بالدالة الفضائية » في الرياضة ، لما تتضمنه الدالة الفضائية الرياضية من ثبات من ناحية ، ومن إمكانية مفتوحة للتعبير من ناحية أخرى .

إلا أن البداية الجادة (والرسمية) لاشتغالى بالنقد الأدبى تمثلت في البيان الذى أصدرناه ، عبد العظيم أنيس وأنا في عام ١٩٥٤ ، ونشرناه في جريدة الوفد بعنوان « الأدب بين الصياغة والمضمون » . وكان ردأ على مقال للدكتور طه

حسين بعنوان « الأدب بين الألفاظ والمعاني » . ولقد أثار هذا البيان ردود فعل عنيفة من جانب بعض الكتاب ، خصوصا من جانب الأستاذ عباس محمود العقاد . وقد قلم بين طه حسين والعقاد وبيننا جدل ، ولا أقول حوارا ، حول بعض المفاهيم النقدية .

وكان هذا الجدل - فيما اعتقد - إيذانا ببلورة ما أسميه بالمدرسة الجدلية في النقد الأدبي العربي . وهي جدلية لا ينسبها إلى هذا الجدل الدائر ، وإنما إلى منهجها المادى الجدلى .

وفى تقديري أن وراء كتاباتى النقدية فى ذلك الوقت ، وحتى اليوم ، الجذور والركائز والخلفية العلمية السابقة التى أشرت إليها ، وهى البحث عن تحديد معنى الضرورة وحدودها فى التعبير الأدبى ؛ هذا إلى جانب توجهى الفلسفى الاجتماعى الذى كان قد تبلور وتحدد آنذاك ، والذى يتمثل فى اكتشافى للماركسية منهجاً ونظرية أصامت فى إمكانية باهرة للإجابة الفكرية والعملية عن كثير من أسئلة الفكر والواقع الوطنى والاجتماعى . وعندما خرجت إلى الحياة العامة بعد فصل من الجامعة فصلا سياسيا ، بدأت أمارس النقد الأدبى تطبيقياً ، مستنداً إلى منطلقى العلمى الأول ، ومنهجى الماركسية .

وكان أول تطبيق نقدى جاد هو دراسى مسرحية أهل الكهف لتوفيق الحكيم ، التى نشرت فى جريدة الوفد فيما أذكر فى عام ١٩٥٤ ، ثم بعض دراسات نقدية خفيفة فى مجلة روز اليوسف فى عام ١٩٥٥ ، ثم كانت بعد ذلك مقالة نظرية فى مجلة « كتابات مصرية » فى عام ١٩٥٦ ، ثم مقالة تطبيقية مطولة عن « الشعر العربى المعاصر » ، نشرت فى مجلة الآداب اللبنانية فى عام ١٩٥٦ . وكانت هذه المقالات - فى تقديري - تدشيناً تطبيقياً لحركتنا النقدية الجديدة .

(٢) كنت بالفعل أكتب الشعر بين وقت وآخر ، وأعدّه متواكباً مع اهتمامى بالتنظير النقدي . ففى أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات نشرت أشعاراً فى مجلة « الفصول » المصرية ، « ومجلة الأدب » اللبنانية . واستمرت كتابان الشعرية - برغم انقطاع وتوقف بعض السنوات - حتى عام ٧٢-١٩٧٣ . وكان الدكتور مصطفى سويلف قد اتخذ من مسودة قصيدة لى وقصيدة لعبد الرحمن الشرفاوى مادة لدراسته لعملية الإبداع ، التى نشرت فى كتابه سيكلوجية الإبداع الأدبى . ولقد نشرت فى بداية السبعينيات ديوانين من الشعر ، أولهما فى دار الجمهورية بعنوان « أهنية الإنسان » ، والثانى عن وزارة الثقافة العراقية بعنوان « قراءة لجدران زنزقة » . ولكن أغلب أشعارى لم تنشر بعد . وقد لا أنشرها أبداً . ولقد كتبت فى المعتزل عدة مسرحيات صودرت جميعاً ، باستثناء واحدة من أربعة فصول ، نجحت فى إخراجها سرا من المعتزل ، وما تزال مخطوطتها فى حوزى .

المهم أننى كنت أمارس النقد والإبداع الأدبى فى وقت واحد . ولهذا لم يكن هناك تحول من الإبداع إلى النقد ، بل كانت هناك تغذية متبادلة أحيانا ، وأحيانا أخرى ، أوفى كثير من الأحيان ، كان التنظير النقدي والفلسفى والمهم السياسى والاجتماعى يتأقل على تلقائية الإبداع وشفافيته ، ويجعله أقرب إلى شعر الفقهاء . ولعل انخراطى العمل فى السياسة كان له تأثير فى ذلك إلى حد كبير .

والحقيقة أن ممارستى للنقد كانت تمتد إلى النقد الشعرى والقصى والروائى والمسرحى ، وأحيانا إلى الفن التشكيل والموسيقى الكلاسيكية . وكانت خبرى الإبداعية الشعرية تساعدنى على الغوص فى التعرف النقدي ، وتكشف لى أبعاد العمل الأدبى وأصايقه ، الذى أقوم بدراسته نقدياً ؛ بل لعل هذه الخبرة الإبداعية هى التى جعلت لغتى وأساليبى فى الممارسة النقدية يغلب عليها الطابع الأدبى ، لا مجرد الطابع التحليل الجاف .

(٣) بالطبع أصدرت فى نقدي عن بناء نظرى فى الأدب والفن وفى الحياة بعمامة . وما اعتقد أنه بناء ثابت هائى . بل هو بناء نظرى يتطور دائما ، ولهذا أستطيع أن أشير إلى عدة مراحل فى ممارستى النقدية . المرحلة الأولى تقع فى الستينيات ؛ وكان يتعاقب فيها البحث عن تحديد الضرورة فى الصنيع الأدبى ، مع تحديد الدلالة التاريخية والاجتماعية . كنت ومازلت أرى أن العمل الأدبى والفنى هو معلول إبداعى للواقع الاجتماعى ، وهو فى الوقت نفسه قوة فاعلة محركة فيه . ولهذا فهو نتيجة وعلة فى آن واحد . وهو دلالة اجتماعية وقيمة جمالية فى آن واحد .

وهو بهذا شكل ومضمون تقوم بينهما علاقة عضوية ضرورية ، ضرورة نابعة من بنية العمل نفسه فى مجمله . وقد انعكس هذا التصور فى بعض المقالات المبكرة ، مثل المقالة الخاصة بمفهوم الزمن فى مسرحية أهل الكهف لتوفيق الحكيم ، أو المقالة الخاصة بالشعر العربى المعاصر . كما برز هذا التصور على مستوى نظرى محدد فى البيان الذى نشرناه ، عبد العظيم أنيس وأنا ، رداً على مقال الدكتور طه حسين ، كان يتحدث فيه عن الأدب من حيث إنه ألفاظ ومعان . وفى هذا البيان عرضنا لتصور ديناميكى للعلاقة بين الشكل والمضمون ، تحمله هذه الفقرة الواردة فى

البيان :

« إن الأدب صورة ومادة ، ما في هذا شك . ولكن صورة الأدب كما نراها ، ليست هي الأسلوب الجامد ، وليست هي اللغة ، بل هي عملية داخلية في قلب العمل الأدبي لتشكيل مادته وإبراز مقوماته . ونحن لانصف الصورة بأنها عملية ، مشيرين بذلك إلى الجهد الذي يبذله الأديب في تصوير المادة وتشكيلها ، بل لما تنصف به الصورة نفسها في داخل العمل الأدبي نفسه . فهي حركة متصلة في قلب العمل الأدبي ، تبصر بها في دوائره ، ومحاوره ، ومنعطقاته ، وننتقل بها داخل العمل الأدبي من مستوى تعبيرى إلى مستوى تعبيرى آخر ، حتى يتكامل لدينا البناء الأدبي كائناتاً عضوية حيا . وبهذا الفهم الوظيفي للصورة يتكشف أمامنا ما بينها وبين المادة من تداخل وتفاعل ضروريين . فباعتبار العمل الأدبي ليست بدورها معال - كما يقول حميد الأدب والمدرسة القديمة - بل هي أحداث ، لا من حيث إنها أحداث وقعت بالفعل ، يشير العمل الأدبي إلى وقوعها ، بل هي أحداث ، تقع وتتحقق داخل العمل الأدبي نفسه ، ويشارك التذوق الأدبي في وقوعها وتحققها . وهي بدورها عمليات متشابكة متفاعلة ، يفيض بعضها إلى بعض إلهاماً حيا ، بلا تصف ولا اتعال . والصورة في الحقيقة هي جماع هذه العمليات المفصلة ، هي هذه الحركة التنامية المتجهة - في داخل العمل الأدبي - بين أحداثه لإبرازها وربطها بالعناصر الأخرى التي يتكامل بها البناء الأدبي . وكل هذا فالمعال وحدها فهم متحركة ، لا تصلح مادة للعمل ، بل هي وسيلة من وسائله المختلفة لتحقيق أحداثه ، وخلق ارتباطاته المتكاملة . »

ولقد انتهينا في هذا البيان النقدي إلى بعض النتائج العامة هي :

أولاً :

أن مضمون الأدب في جوهره أحداث تعكس مواقف ووقائع اجتماعية .

ثانياً :

أن الصورة الأدبية أو الصياغة عملية لتشكيل هذا المضمون وإبراز عناصره وتنمية مقوماته .

ثالثاً :

أن تحديد الدلالة الاجتماعية للمضمون الأدبي لا يتعارض مع تأكيد قيمة الصورة أو الصياغة الأدبية ، بل قد يساعد على الكشف عن كثير من الأسرار الصياغية .

رابعاً :

أن النقد الأدبي - على هذه الأسس السابقة - ليس دراسة لعملية الصياغة في صورها الجامدة فحسب ، بل هو استيعاب لمقومات العمل الأدبي كافة ، وما يتفاعل فيه من علاقات وأحداث وعمليات . وبهذا يصبح الكشف عن المضمون الاجتماعي ، ومتابعة العملية الصياغية للعمل الأدبي ، مهمة واحدة متكاملة .

خامساً :

ومن هذا نقرر كذلك أن العلاقة بين الصورة والمادة ، أو بين الصياغة والمضمون ، لا تكون علاقة متأزرة متسقة إلا في الأحوال الأدبية الناجحة ، أما العمل الأدبي الفاشل فهو ذلك العمل الذي يقوم بين صياغته ومضمونه لتدخل وتنافر وعدم اتساق .

ولقد كانت آخر جملة في هذا البيان هي أننا « نعدّ العمل الأدبي بناءً متكامل صورته ومادته بعملية باطنة فيه . . . هي كماله وحقيقته » .

أما المرحلة الثانية - لنضع في خلال الستينيات . وقد بدأت أتمعق فيها التجديدات النظرية السابقة تعمقاً تطبيقياً عينياً . ذلك بأنني في خلال الخمسينيات ، ورغم الحرص على اكتشاف تلك الضرورة العضوية بين الشكل والمضمون ، أو بين الصياغة والدلالة ، كنت ألتفت للأدوات الإجرائية . ولهذا جاء التطبيق النقدي حاماً وفوضافاً ، لا يمتلك القدرة على الإمساك بوحدة الرابطة العضوية تلك ، وكان أقرب إلى الأحكام القيمة العامة منه إلى التحليل التفصيلي المباشر ، بل كان يغلب عليه في بعض الأحيان الجنوح إلى الاهتمام بالمضمون على حساب كشف الرابطة الضرورية العضوية بين الشكل والمضمون .

وكان ذلك في تقديري راجعاً إلى طبيعة سنوات الخمسينيات ، وما كان يحتدم بها من معارك وطنية واجتماعية ، تنعكس انعكاساً مباشراً في التعابير الأدبية .

أما في خلال الستينيات فكانت هناك محاولة للبحث عن التقنيات التطبيقية ، والعناية بالشكل الفني ، دون التخل عن علاقته الضرورية بالمضمون . ولعل أبرز ما يعبر عن هذه المرحلة هو كتابي « تأملات في عالم نجيب محفوظ » .

ولهذا الكتاب مقدمة بعنوان « لا شيء بغير صورة » . وفي هذه المقدمة تركيز على مفهوم الصورة أو الشكل أو الصياغة . وقد حُرِّفَت هذه المقدمة الصورة أو الشكل بأنه ليس المعالم الخارجية للعمل الأدبي أو الفني وإنما هو أساسا عملية التشكيل الداخلي . وأكدت هذه المقدمة أن الصورة أو الشكل أو الصياغة في الأحوال الأدبية والفنية تكاد تكون

جوهر ما يكون به الأدب أدبا والفن فنا . إن الموضوعات الأدبية والفنية مبذولة في حياة الناس ونماذجهم ، في واقعهم النفسى والاجتماعى والطبيعى على السواء . والقضية هي أن تتحول هذه الموضوعات والتجارب من موضوعات ونماذج لها شكل الحياة والطبيعة إلى موضوعات ونماذج لها شكل الفن وصياغته . والصياغة هي - كما ذكرت - جوهر الأدب والفن . وليس في هذا المثبات على موضوع أو غرض من مضمون ، (.) وإنما هو تحديد لوجود الأدب والفن بارتباطه بشكل أو صورة أو صياغة . كما تؤكد المقدمة « أن المهم أن ندرك الصياغة أو الصورة أو الشكل بالمعنى الذى أشرنا إليه ، لا باعتباره مجرد إطار ثابت ، وإنما باعتباره عملية مرتبطة بوظيفة العمل نفسه ، بمادة وجوده » . ولهذا تؤكد المقدمة كذلك بأمثلة عدة « الرابطة العضوية داخل العمل الأدبى والفنى بين الشكل والمضمون » . ولقد اهتمت مقالات هذا الكتاب بالمهار الفنى لروايات نجيب محفوظ وقصصه وأخذت المهار سبيلا لكشف المضمون لا العكس . ولكن كان التنبيه إلى ضرورة تحليل البنية الداخلية الشكلية تحليلًا خاصًا ، أكبر من النجاح الفصلى فى القيام بهذا التحليل . فالمقال الخاص بالثلاثية مثلاً ، نجد عنوانه « التعبير بالشكل الفنى عن الجوهر الحقيقى » . ونقرأ فى مقدمة المقال التى سبقت نشره فى عام ١٩٦٥ : « ولقد كادت مقالتي هذه أن تكون مجرد رسم بيانى ، يحدد العلاقات المتداخلة المتشابكة بين الشخصيات والفصول والأحداث المختلفة المتنوعة فى « الثلاثية » ، فالحقيقة أن « الثلاثية » يمكن أن تفرغ فى هذا الرسم البيانى . فهناك عناصر ثابتة وعناصر متحركة نامية . وهناك توازن وتقابل وتدرج وتقاطع بينها جميعاً . وهناك انتظام دقيق فى حركة بناء الفصول وتسلسلها . وبهذا كله يمكن تقديم رسم بيانى للفصول والشخصيات والأحداث بحيث يحقق - فى ظنى - إيقاعاً بين إحداثياته حل درجة كبيرة من الانتظام فى بعض الأحيان . وسندرك فى هذا الرسم البيانى مدى الترابط العضوى العميق بين المهار الفنى « للثلاثية » ومضمونها الفلسفى والاجتماعى والنفسى والأخلاقي جميعاً » .

والواقع أن الدراسة التطبيقية لم تحقق ذلك ، وإنما اكتفت ببعض الإشارات العامة . وبرغم هذا فقد كان التطبيق النقدى فى هذا الكتاب ، وفى هذه المرحلة بعامة ، أكثر اقتراباً من التحليل الداخلى للعمل الأدبى منه فى مرحلة الخمسينيات . وفى هذه المرحلة - أسمى مرحلة الستينيات - عرضت للمدرسة البنوية الفرنسية التى أطلقت عليها اسم الهيكلية ، عرضت لأفكارها الثلاثة : الألسنة والتكوينية والنفسية ، وأبرزت أهميتها ، ولكننى نقدت سكونيتها وشكلانيتها ولا تاريخيتها ، وقلت بضرورة الإفادة منها من ناحية وبضرورة تجاوزها من ناحية أخرى ، تطلعاً إلى منهج يجمع بين الدراسة الشكلية والمضمونية فى صيغة إجرائية واحدة .

أما المرحلة الثالثة فكانت مرحلة السبعينيات والثمانينيات ، التى تسلمت ممارستى النقدية التطبيقية فيها بوسائل إجرائية أكثر تحديداً ، مكتتها من الغوص أكثر فأكثر - فيها أزمع - فى البنية الداخلية للعمل الأدبى . ولعل أبرز ما يعبر عن هذا هو كتاب « ثلاثية الرفض والهزيمة » ، الصادر فى عام ١٩٨٥ ، وبعض دراسات عن رواية « التجليات » للغيطانى ، وهـ مدن الملح ، لعبد الرحمن منيف ، وهـ أحشاب البحر ، لحيدر حيدر - وهى دراسات نشرت فى جريدة القيس الكونية ، وجريدة السفير اللبنانية ، ولم يجمع بعد فى كتاب هى وغيرها من دراسات أخرى فى الشعر . وفى مقدمة « ثلاثية الرفض والهزيمة » عرضت بالنقد للمدرسة البنوية التى سبق أن عرضت لها بالنقد كذلك فى أواخر الستينيات ، من حيث منهجيتها السكونية ، وعدم مراعاتها للسياق التاريخى والاجتماعى للإبداع الأدبى ، فضلاً عن عدم مراعاتها لسياق تاريخه الأدبى نفسه . وفى هذه المقدمة فرقت كذلك بين الدراسة الأدبية والنقد الأدبى ، وقلت بإمكانية الوصول إلى أساس علمى راسخ للدراسات الأدبية ، أما النقد الأدبى فقد يفيد من علم الدراسات الأدبية ، وقد يتطلب الدقة والموضوعية بغير شك ، ولكنه ليس علماً . على أننى أكدت فى هذه المقدمة بعض المفاهيم النقدية وهى :

أولاً : الطابع الإبداعي للعمل الأدبى الذى لا ينبغي أن تحدّه أو تقيدّه معايير نظرية مسبقة أو مطلقة .

ثانياً : أسبقية الممارسة على التنظير ؛ أى ضرورة اختبار النظرية وإثباتها دائماً بالممارسة .

ثالثاً : ضرورة أن تتسم الممارسة النقدية نفسها بطابع تركيبي إبداعي ، يرتفع بها عن الحدود التحليلية الخالصة .

كما حددتُ المقدمة الإطار العام للنظرية التى أتيناها فى النقد الأدبى ، بأن الأدب عمل منتج دال ، مشروط اجتماعياً وتاريخياً بملابسات نشأته ، وبفاعليته الدلالية ، وبأنه ليس مجرد عمل يكرر الواقع ، بل هو بطبيعته الإبداعية إضافة تمجيدية إلى الواقع ؛ وهو ليس مجرد قيمة معرفية مضافة ، بل هو كذلك إضافة تمجيدية بوصفه معطى إبداعياً فى ذاته كذلك ، ذا فاعلية مؤثرة تنبع من بنيته الإبداعية فى ارتباطه بسياقه الموضوعى . والأدب بنية مترابكة من بنيات مكانية وزمانية ولغوية وحدثة ودلالية متنوعة ومختلفة ومتداخلة وموحدة صياغياً فى آن واحد ، وذات دلالة عامة ، ونابعة من حركة بنائها وتنميتها الصياغية الداخلية . وأكدت المقدمة أنه من التمسك بالاعتصام على تحديد صارم دقيق للمنهج

النقدى ولأدواته الإجرائية بشكل قبل ، هذا المنهج وهذه الإجراءات التي تنطبق أو يراد لها أن تنطبق على كل الأحوال الأدبية بعامة ، وذلك لاختلاف طبيعة الأجناس الأدبية ، وتنوع مستويات الإبداع وملاساته وسياقاته ، دون أن ينفي هذا ضرورة الالتزام بمنهج عام في تناول وهو تحليل البنيات والمماريات البنائية الداخلية في النص الأدبي بهدف استخلاص الدلالة العامة لهذا النص وتفسيرها وتوقعها في إطار السياق التاريخي الأدبي والاجتماعي على السواء .

وفي تقديرى أن التحليل التفصيل الذى قمت به لروايتى « تلك الرائحة » و « نجمة أغسطس » بوجه عام ، ود لتجليات « ود ملح الأرض » ود أحشاش البحر » بوجه خاص ، يمد خطوة متقدمة في التطبيق النقدى من محاولات واجتهادات السابقة ، وأكثر تحديداً لمعالم النظرية النقدية التى أتبناها ، والتى ماتزال - فى تقديرى - أفقا مفتوحا ، وليست إطارا نظريا نهائيا .

(٤) لا أذكر أننى تأثرت بنقاد معين من العرب أو غير العرب ، فلقد كان انهماجى فى النقد محكما منهجياً باهتمام بالمفهوم الإستيمولوجى (المعرفى) للضرورة كما سبق أن أشرت . ولكنى مع ذلك أذكر اهتمامى فى مرحلة متقدمة بكتب « كريستوفر كودويل » وخاصة « دراسات لثقافة مختصر » ، ود مزيد من الدراسات لثقافة مختصر » وكتابه « الوهم والحقيقة » عن الشعر ، فضلا عن كتب واطسن عن الشعر ، وكتب رالف فوكس عن الرواية ، وكتب لوفير عن « علم الجبال » من زاوية ماركسية ، ومقال لينين عن تولستوى ، وكتاب لنقاد سوفييتى لا أذكر اسمه لعله برمولف عن ديستوفسكى ، إلى جانب كتاب لويس عوض عن الأدب الإنجليزى ، الذى وجدت فيه أثرا كبيرا بكتابات كودويل ، إلى جانب مقدمته لقصيدة شيللى « برومفوس طليقا » ، وديوانه الشعرى « بلوتولاند » . ولكن أكاد أجزم أن الذى أثر فى منهجى النقدى أساسا ، وساعد على بلورته ، هو اهتمامى بالقضية المنهجية والإستيمولوجية ، التى كان يغلب عليها فى البداية المشاركة مع مدرسة د. يوسف مراد السيكلوجية فى تحديد معالم منهج جديد للدراسات النفسية ، وهو المنهج التكامل ، إلا أننى سرعان ما تجاوزت هذا المنهج لطبيعته التوافقية التكميلية ، وأخذت أتبنى المنهج المادى الجدل . كان اهتمامى بالمنهجية بعامة أكبر من اهتمامى بمنهج معين محدد للنقد الأدبى . وهذا الاهتمام هو الذى أسهم فى تغذية منهجيتى النقدية الأدبية بل الفكرية عموما ، وتطورها باستمرار مع تطور خبراتى المنهجية .

(٥) نقطة البداية فى تناول النقدى هو تجنب أى تناول نقدى ، أى أن مدخل إلى العمل الأدبى هو مدخل تدورى خالص فى البداية . إننى أفتح قلبى وعقلى وكيانى كله للعمل الأدبى ، وأتيح له كل الإمكانيات كى يسيطر على ، كى يقول كلمته ، كى يحقق فاعليته الدلالية والجمالية . وأنا فى الحقيقة أقرأ العمل الأدبى الذى أسعى لدراسته دراسة نقدية أكثر من مرة . فى البداية قد أخذ بعض ملاحظات بل انطباعات عفوية عامة غير محددة ، ثم تتحول هذه الملاحظات العفوية إلى ملاحظات منهجية ، ثمرة للتحليل الداخلى للنص بحسب ما تتكشف لى طبيعته الخاصة .

لمنهجى فى تحليل قصة قصيرة يختلف عن منهجى فى تحليل رواية طويلة أو مسرحية أو قصيدة طويلة أو مقطوعة غنائية شعرية ، إلى غير ذلك . ولهذا قد استعيت بأكثر من منهج إجرائى معين ، بحسب طبيعة النص المدروس . إن النص أحيانا يفرض منهج دراسته . ودون أن أدخل فى التفاصيل ، أكتفى بالإشارة إلى أننى أسعى لتحديد العناصر الجزئية التى تتحدد بها الدلالة العامة للنص ، وتحديد الدلالة العامة للنص بصيغ مختلف العناصر الجزئية . أو بتعبير آخر أسعى إلى البحث عن محددات وحدة النص ، سواء من حيث دلالاته العامة أو من حيث ما تفيض هذه المحددات من قيمة فنية للنص . ولهذا فلا ألقف طويلا عند الحصر الكمي لبعض الظواهر ، ولكنى لا أنجب هذا الحصر تحجبا تاما ، بل قد استعيت به أحيانا بوصفه مرحلة تمهيدية اختبارية . ذلك أن تكرار بعض الظواهر قد يكون ذا دلالة وقد لا يكون . بل لعل عنصرا واحدا قد يكون أحيانا أهم دلالة من عناصر عدة متكررة . على أن المهم عندى هو كشف الدلالة العامة للنص الأدبى ، محاولا بهذا أن أتبين دلالة هذه الدلالة فى السياق الداخلى - الاجتماعى - سواء من زاوية صدورها عن هذا السياق ، أو فاعليتها فيه ، فضلا عن دلالة هذه الدلالة العامة فى السياق التاريخى للجنس الأدبى لهذا النص ، أى مقدار ما تعنيه أو تضيفه فى هذا السياق ، وبتمبير آخر محاولة الربط بين ما هو جزئى وما هو كل ، بين ما هو خاص وما هو عام ، بين ما هو آتى وما هو تاريخى ، وذلك لتحديد مستوى القيمة المضافة التى يجمها هذا النص فى تاريخه الأدبى والموضوعى .

(٦) لقد تناولت بالنقد مختلف الأجناس الأدبية من رواية وقصة قصيرة وشعر ومسرحية ، بل تجاوزت هذه الأجناس الأدبية إلى بعض الأجناس الفنية . والواقع أن يبرز مستويات متميزة فى هذه الأجناس الأدبية خاصة هى التى كانت تدفع إلى الاهتمام النقدى بها ، وخاصة فى مرحلة الستينيات ، حين كان الإبداع الأدبى فى هذه الأجناس جميعا مزدهرا . على أنى اليوم - مثلا - لا أجدن متحمسا للعناية النقدية بالشعر أو بالمرح ، لضالة حظ هذين الجنسين من الإبداع ، دون أن أنفى توافر بعض المنجزات الرفيعة على ندرتها .

(٧) قد يكون الواقع النقدي اليوم أقل ازدهاراً منه في الخمسينيات والستينيات ، ولكنه في الحقيقة أكثر عمقاً وأكثر غوصاً في تحليل الظواهر الأدبية ، وكشف أسرارها الجمالية بما يتجلى به من سمات ومناهج إجرائية تنتقل به من الأحكام التجريدية العامة ، إلى الامتلاك المبرر لبعض السمات والظواهر الملموسة . حقا ، هناك فوضى نقدية ، فهناك الانحياز البنيوي اللسني ، والتفكيكي ، والبنيوي التكويني ، والوصفي ، والوضعي ، والدوقى ، والأكاديمي ، والاجتماعي ، والصحفي ، والتلفيقي ، والجدلي ، إلى غير ذلك ؛ وإن كنت أرى في الحقيقة أن أبرز ما يقدم اليوم في الساحة النقدية هو الاجتهادات الجدلية ، والاجتهادات البنيوية التكوينية . ولكن ما يزال التجريد والتعميم يطغى على بعض هذه الاجتهادات من ناحية ، أو يطغى عليها تناول الجزئي من ناحية أخرى ، أو التناول الاجتماعي الخالص من ناحية ثالثة ، فضلا عن استخدام المناهج الإجرائية والمفاهيم الإستراتيجية في بعض الأحيان استخداما يغلب عليه التعسف والذهنية ، دون تحمل مهم الخصوصية الظواهر الأدبية .

ما يزال الواقع الأدبي العربي في الحقيقة يحتاج إلى تنظير نقدي إبداعي ، يستفيد من مختلف الخبرات والدراسات الأدبية والنقدية العالمية ، والقومية ، مع ضرورة مراعاة السمات الخاصة للواقع الأدبي العربي . وسينمو وسيوضح هذا التنظير النقدي بمقدار هو ونضج الدراسات الأدبية العلمية الألسنية والبلاغية والعروضية لتراثنا الأدبي قديما وحديثا .

(٨) عني كثير من الدراسات النقدية القديمة المتأثرة في بعض المجالات حول الشعر والقصة والرواية التي أتطلع إلى جمعها ونشرها في صورة موحدة ؛ لأنها في الحقيقة تعبر عن موقف النقدي التطبيقي في تطوره طوال السنوات الثلاثين الماضية . هل أن أتطلع بعد ذلك إلى تقديم دراسة لنظرية الأدب في ضوء خبرتي الخاصة الفكرية والأدبية . وأتمنى أن أتفرغ لهذا العمل في العام المقبل .

محمود أمين العالم





■ ■ بدأت الاشتغال « الحقيقى » بالنقد الأدبى الحديث فى أواخر الخمسينيات ، وأوائل الستينيات . وأول مقال نشر لى فيه كان فى مجلة « المجلة » سنة ١٩٦٦ . وقد كنت حتى سفرى إلى لندن فى بعثة النقد الأدبى الحديث من دار العلوم بجامعة القاهرة محباً جداً للأدب والنقد ، وذلك فى حدود الهواية والقدرات المتوافرة لشاب متطلع إلى المعرفة الأدبية ، محتلاً بدفعة الحياة . فلما عشت فى جو أدب منظم فى جامعة لندن ، ولمت معرفتى باللغة الإنجليزية ، وتعرفت الناس والاتجاهات الأدبية . ازداد تعلقى بالنقد الأدبى ، وأصبحت علاقتى به علاقة شبه منهجية . ومنذئذ أصبح هذا الفرع العظيم من فروع المعرفة الإنسانية مهنتى وهوايتى . وليس معنى هذا أننى أصبحت ناقداً مهترفاً فأنا لا أحب أن أكون كذلك ، وإنما معناه أن ما كان شعوراً خالصاً جارفاً عندى فى سنوات الشباب أصبح الآن قنوات منظمة . وأنا حريص جداً الآن على ألا يطغى الجانب المهنى من النقد الأدبى لدى (تدريس النقد الأدبى) على جانب الهواية (قراءة الأدب قراءة تذوقية - منهجية والتمتع به) . ولا أخفى أنه كلما طغى جانب الهواية على جانب المهنة عندى ، وظهر ذلك فى مقالاتى وكتبى ، شعرت بالسرور الغامر .

— لدى عقيدة راسخة فى أن الناقد الأدبى إذا لم يكن — فى الأساس — أديباً منشأ فإنه ليست لديه فرصة على الإطلاق فى أن يحدث حدثاً ذا بال فى هذا الفرع من فروع المعرفة . وقد نشأت منذ طفولتى متعلقاً بالشعر وهاشفاً لموسيقى الكلام التى كانت تملأ جو الريف المصرى فى شكل الشعر الشمى عند شاعر الربابة ، والشعر الصوفى عند منشدى الموالد والأذكار ، ثم الموسيقى الخالصة التى يوفرها الطبل والمزمار ، ثم وفرتها الفونوغراف والمذياع فيما بعد . فلما تعلمت القراءة والكتابة وقعت فى غرام الكلمة الشعرية المكتوبة على نحو مطلق ، وحين قدم لنا علم العروض فى مرحلة متقدمة نسبياً من مراحل التعليم وجدت أن أفنى تستوهب بحور الشعر العربى دون أدل صعوبة . وقد ساعدنى هذا على تفهم الجانب الصوفى الإيقاعى من الشعر ، كما كان مدخول وطريقى إلى تذوق المعانى والأبنية والأهداف الشعرية .

لقد كتبت الشعر فى صباى وصدر شبابى ، ولدى منه فى أوراقى كراسة عزيزة جداً علىّ ، نشرت بعض قصائدها فى صحف الخمسينيات والستينيات . ومع ذلك فأنا لا أهد نفسى شاعراً ذا شأن . وقد صمت عن قول الشعر حين اتسعت قراءاتى فى الأدبين العربى والإنجليزى ؛ لأننى أدركت كم هو صعب ومعقد ذلك الشعر الذى يمكن أن يكتب له الخلود . وقد أثرت أن أخصص كل جهدى لقراءة الأدب الإبداعى والنقد الأدبى ، متعللاً عن قول الشعر بالمقولة القديمة « ما يأتى منه لا أريده ، وما أريده لا يأتى » . وزادنى اقتناعاً بوجود الصمت عن قول الشعر ما رأيته من نوالى صدور دواوين شعرية هزيلة ؛ لأن أصحابها لا يطبقون الاحتفاظ بمحاولاتهم غير الناضجة على الأسرار . أما القصة والمسرحية فلم أكتبهما قط ، وإن كتبت سيرة حيان على شكل قصصى ، وأمل أن أنشرها على الناس فى وقت قريب .

— تتلخص عقيدتى النقدية فى استقلال العمل الأدبى عن كل ظرف من ظروف تكوينه ، وبخاصة ما يتصل بالظروف السياسية والاجتماعية . إننى أؤمن بأن العمل الأدبى نشاط بشرى حيوى كامل فى ذاته ، مستقل بنفسه ، له أصالته ، وقدرته التوجيهية المستقلة للحياة . وأدين بأن العلاقة بين الأدب والمجتمع علاقة تفاعل حيوى لا علاقة فعل ورد فعل ، أو علاقة صورة منعكسة فى مرآة . لذا يدهشنى جداً ما يهتم به كثيرون من فحص العناصر المكونة للمجتمع على أساس أنها هى التى تؤثر على الأدب بصفته إنتاجاً هو ابن بيئته . ويدهشنى أكثر ما يحدث من الربط

المعزى بين حياة الأديب الذاتية وصحيفة أحواله المدنية وأدبه ، فيفسر الثانى فى ضوء الأول . وأرى الأدب ، فى كل صوره ، طائراً متأبياً مستعصياً جواً ، لا يخضع لتوجه شيء من خارجه ، ولا يستجيب إلا للعناصر التى تشكل كيانه هو . وأرى أن هذا المخلوق المتخلق من عناصر أولية (هى السياسة أو الاجتماع أو الاقتصاد) إنما هو مخلوق جديد يحمى حياة لا تحددها العناصر الأولية له ، ولا يحدث أثره على نحو محكوم بهذه العناصر . وهل نقول إن الماء الذى هو أوكسجين وهيدروجين يحمل خصائص أى من عنصره المكونين له ؟ وهل لأثره علاقة بأثر أى منهما ؟ إننا نرى - على العكس - أن أثره فى الإطفاء يناقض أثر أحد عنصره فى الاشتعال .

وهل هذا الأساس أرى أن العمل الأدبى تكوين جمالى لغوى ليقاها يعادل الحياة ، ويتحقق على نحو فريد بصورة هذه الحياة ، نحول وجوده له سوى فى هذه القصيدة الرائعة أو تلك ، وفى هذه الرواية البديعة أو تلك . ولذا فإن أفكار سابقة تدخل بها على النص ونطوئه لتحقيقها يكون ضاراً بالنقد الأدبى إلى أقصى حد ، وأية مناهج معدة طورت فى ظروف خاصة ويراد إخضاع العمل الأدبى المفرد لها ، مسألة ضارة إلى أبعد حد . وكل عمل أدبى حق يصنع منهجه ، والمناهج تتعدد بعدد الأعمال الأدبية الصحيحة الجيدة . والأدب الحق يستعصى على أى منهج معد سلفاً ، وهو منهج كل منهج ومصدره ، وليس مثلاً تختبر به صحة المنهج .

- أولعت فى بداية حياتى بالحقس الرهيف والتحليلات النصية الفعالة التى ظهرت عند محمد مندور فى كتابه « الميزان الجديد » ، ولكننى وجدت نفسى غير مبال إلى متابعتها حين غير منهج التحليل النصى فى أخريات حياته إلى منهج آخر سماه « النقد الإيديولوجى » . وأصعبت فى حقبة طويلة جداً من حياتى - لازتال مستمرة - بالنظر التحليل البعيد الغور الذى يظهر فى كتب مصطفى ناصف ، وحقت من صحبته الشخصية - التى جاد بها على - فائدة كبيرة . وتابعت بشغف عظيم التحليلات المضنية لنصوص الأدب التى قدمها النقاد الجدد : آلان تيت ، ووليم وسمات ، وكلينث بروكس . وآخرون .

وأرى أن الأثر الذى أحدثه لدى عمل هؤلاء النقاد الإعلام يتجلى فى ترسيخ عقيدتى بأصالة العمل الأدبى ، وتفرد ، وجدواه البعيدة فى تحول مسار الإنسان . كذلك أكسبتى صحتهم تعلم الصبر على صعوبة العمل الأدبى ، وعدم تطرق الملل إلى نفسى فى أى وقت أكون فيه فى هذه الصعبة . وأمنت معهم - ويفضلهم - بأن خيال الناقد - كخيال المؤلف - ينبغى أن يتحرر بغير حدود من الأفكار البالية ، والمفولات الجامدة التى تلاك جيلاً بعد جيل ، وتتكدس على مر التاريخ ، وأن الناقد ينبغى ألا يستمع إلا إلى صوت النص الأدبى . وأن يرحل فيه مستمعين بشافته الحية ، ويصره بتقاليد النوع الأدبى التى أرسنها على مر السنين الأعمال الأدبية الجيدة التى تنتمى إلى هذا النوع .

- مدخل إلى نقد العمل الأدبى مدخل لغوى . وأنا من المؤمنين بأن العمل الأدبى إنما هو بناء لغوى ، وأسارع فأقول إن اللغة عندى هى كل شيء : هى الفكر والشعور والقول ، فانا أفكر باللغة ، وأحس باللغة . وإن لأعجب من هؤلاء الذين يفصلون بين الفكر واللغة ، وكأنهم يقولون إن الأفكار ترقد جاهزة فى الذهن ، ثم تأنى الأبواب اللغوية فتكسوها وتخرجها إلى حيز الوجود . كذلك أعجب من الذين يفصلون بين العواطف واللغة ، وكأنهم يقولون إن العواطف ترقد جاهزة فى النفس ثم تحمى اللغة لتحملها إلى حيز الوجود . أما دهمشقى الكبرى فتكون عندما أجد « أدبياً » ضميماً فى اللغة ، وأسأل نفسى : وإذن فما معنى كونه أدبياً ؟ على أن اللغة ليست بالطبع ألفاظاً تلاك ، أو تعابير ترص ، أو تشابه مفتعلة تنصيد . اللغة كائن حى ، يولد وشب وينضج . اللغة تكوين جميل له شكل وملامح ، وهى نسق هندسى متوازن له أبعاد ونسب وزوايا . اللغة - باختصار - هى الإبداع .

والمراحل التى أتبعها فى نقد العمل الأدبى ، منذ وجوده فى مصدره إلى انضمامه إلى حوزة أعمال النقدية ، مراحل ثلاث مترابطة يمكن أن أجمالها فيما يلى :

● أولاً : مرحلة اختيار النص الأدبى الذى أريد أن أتناوله بالنقد :

وفى هذه المرحلة أكون سائحاً حراً فى نصوص الأدب العربى قديمه وحديثه ، آخذ وأدع ، وأختار وأطرح ، وأرضى وأغضب . وفى هذه المرحلة قد أرى من عمل ثم أعود فأغضب عليه ، وقد أختار عملاً أبغى عنده طويلاً ثم أمله فلا أعود إليه . وأحس فى هذه المرحلة أنه لا التزام يربطنى بالنص ، فانا حر إزاءه ، ولا التزام يربط النص بى ، فهو حر إزائى . وأتأمل حالى وحال النص فى وهى كامل فلا أقرب منه أكثر من اللازم ، ولا أباعد عنه أكثر من اللازم . وفى أحيان كثيرة تنتهى هذه المرحلة عند حد الإفادة من النص فى أغراض مهنية أو عملية ، ولا تنتج أية نوازع تدفعنى لبده المرحلة التالية . وفى أحيان قليلة تلج هذه المرحلة على بحيث تدفعنى إلى أن أبداً مع هذا النص مرحلة جديدة .

● ثانياً : مرحلة الحوار الدائم مع النص الأدبي الذي أريد أن أتناوله بالنقد :

وفي هذه المرحلة أعزل هذا النص بعينه عن الركام الهائل من نصوص الأدب العربي التي تقع ضمن معرفتي ، وأصطفيه ، وأتأمله في تؤدة . وأنا لا أصطفى إلا ما أحب . وأرى أنه لا جدوى في أن يتناول الناقد نصاً أدبياً لا يحبه . وأعجب لقوم يختارون ما لا يحبون ، ثم يشتكون في نهاية المطاف من سوء اختيارهم .

وفي هذه المرحلة أعكف على مراجعة النص وقراءته قراءة عميقة على فترات متباعدة ، فأخلطه بخبرتي اللغوية والأدبية ، وخبرتي بالحياة في مجملها : الأماكن والناس والمشكلات ، وخبرتي بالماضي والحاضر ، وتخيل للمستقبل . كذلك أعرض هذا النص المختار على تقاليد النوع الأدبي الذي ينتمي إليه : قصيدة ، أو قصة قصيرة ، أو رواية ، أو مسرحية ، بحيث أكون قادراً على تحديد مكانه بالضبط من السلسلة الطويلة التي صنعتها الأجيال الجيدة التي كتبت في طول تاريخ هذا النوع .

● ثالثاً : مرحلة كتابة نص نقدي عن النص الأدبي الذي أتناوله بالنقد :

وفي هذه المرحلة يضغط هذا النص على فكري وشعوري ، ويلج على حياتي . وأهرف هذا من تردد مقاطع منه على لسان ، في وحدتي ، وفي أحاديثي مع أصدقائي . وقد تعاودن أجزاء منه في نومي . وقد أجد نفسي مشغولاً بهذا النص حتى عن واجبات اليومية . وأكون في هذه المرحلة قريباً جداً من القارئ الذي أتوقع أنه قد يقرأ ما أكتبه عن هذا النص ، كما أكون قريباً من النص ذاته ، ومن أصول الكتابة ، وترتيب أجزاء القول . وأكون حريصاً على التدخل في جوانب هذا النص من مدخل اللغوي ، نافذاً من هذا المدخل إلى هوامل بناء النص وتوازنه وترابطه ، وإفضائه من حيث هو بنية لغوية منسجمة ، إلى معان ودلالة نفسي إلى تحقيق أهداف شعورية ، وفنية ، وجمالية ، واجتماعية ، وسياسية ، وإنسانية ، وكل شيء . إن هدفي في هذه المرحلة يكون تحقيق ما أرغب فيه من تنوير النص الذي أكثرته به للقارئ الذي أكثرته به ، وإحداث نوع من التوازن بين ثلاثة عناصر متكاملة هي ذاتي ، والنص ، وقارئي . وفي مثل هذه الحالة أكتب عن النص بروح عالية فرحة متعاطفة ، فتطاولني لغتي ، وتسعني خبراتي ، وأجد - أخيراً - المقالة النقدية وقد استوت أمامي بحيث لا ينقصها سوى التصحيح الواجب والمراجعة العادية .

- كنت ولازلت ولوعاً بالشعر . وقد كتبت عنه قليلاً من أهالي النقدية النظرية ، وكثيراً من أهالي التطبيقية . ولكنني كذلك من المعتدلين بأن كل عمل أدبي حق إنما ينطوي في نسجه الجيد على « شاعرية » أكيدة . وكل عمل لا ينطوي على الشاعرية - حتى وإن كان نثراً - لا يمكن أن ينتسب إلى الأدب الحق . لذا احتضيت بالكشف عن الشاعرية في أهالي روائية . وكتابه التوأم « قراءة الشعر » و « قراءة الرواية » هما شهادتي العملية في هذا الصدد .

- أرى الواقع النقدي على الساحة العربية يعاني من خلل كثيرة مرجعها الأمية والامية الثقافية ، وهما يحتاجان فراغاً ثقافياً من شأنه أن يحيط - بطريقة آلية - كل جهد نقدي . أضف إلى ذلك أن النقد نفسه لا يخلو من خللها الخاصة : فإهمال المدخل النقدي الطبيعي ، وهو المدخل اللغوي ، حلة من العلل (ينبغي ألا ننسى أن العمل الأدبي مهما قلنا إنما هو عمل لغوي) ، والتفوق والشللية والعصبية بكل أشكالها حلة من العلل ، وانتشاع النقد بين « صحفي » متسرع و « أكاديمي » متفوق حلة من العلل ، ورفض التراث باسم المعاصرة حلة من العلل ، كما أن رفض الإفادة من الغير باسم « الغزو الثقافي » حلة من العلل .

- أود أن أنجز في المستقبل معجماً نقدياً تحليلياً لمصطلحات النقد الأدبي . وأنا أعلم أن جهوداً قد بذلت في هذا المضمار ، ولكنني أحلم بعمل كبير ينهض على أساس إحصائي شامل ، ويتبنى منهجاً في الحصر والتبويب والتحليل يربط بين الظواهر ، ويتتبع التطور التاريخي للتمايز النقدية ، ويضع يد الدارسين على مواطن التأثير والتأثر ، ومواطن الجمود والتطور ومواطن الاصيل والدخيل . مثل هذا المعجم في نظري كفيلاً بأن يحقق فائدة كبرى في ضبط لغة النقد الأدبي الحديث ، والمساعدة على تذليل كثير من الصعوبات والعقبات الموجودة في طريق هذا النقد .

محمد الربيعي



يحيى الرخاوى

١ - لم أشتغل بالنقد الأدبي كما يوحى به الاصطلاح ، وإنما بدأت القراءة بالقلم - كما أحب أن أسميها - حين لفت نظري نجيب محفوظ وهو يكتب في الأهرام رائحته الشحاذ ، حيث جزعت من دقة وصفه لمرض من الأمراض (وهو الاكتئاب) حتى خشيت أن يكون قد ألم به طائف منه ؛ إذ تراءى لي أنه لا يستطيع أن يمس إلى عمق هذا الوصف ودقته إلا من عاش هذه الخبرة حتى النخاع ، فقلت أكتب مبيّنا ما في هذا العمل من قدرة على تعليمنا المرض النفسى بأدق وأعظم من السائد في كتبنا ومراجعتنا العلمية . ونشرت قراءى لهذه القصة في باب ابتدئته في مجلة كانت تسمى الصحة النفسية ، وأسمايت هذا الباب نظرات في الأدب ، وبدأته بهذه الكتابة عن الشحاذ ، ثم رباعيات جاهل ، ثم عن « غبى » فتحى غانم . ولكنى سرعان ما تبين أن الخطأ الذى وقعت فيه ؛ فمن ناحية تبين أن المستوى الذى أكتب فيه هذا النوع من النقد هو مستوى وصفى ، يقلل من قيمة العمل الأدبى ولا يضيف إليه ؛ ومن ناحية أخرى تبين مدى التشويه الذى يمكن أن ينتج عن مظنة وصاية العلوم النفسية على تلقائية المبدع ، فعدلت عن هذا المستوى تماما ، لدرجة أني أود لو أخلص من هذه الأوهام الباكورة ، أو حتى أن أكتب ضدها . وقد أشرت إلى ذلك في كتابان اللاحقة ، فيها يختصر بالغبى لفتحى غانم ، حين قرأت له « الأفيال » ناقدا ، وقدمت هذه القراءة باعتذار عما بدر منى في قراءتى للغبى ، وبالنسبة لرباعيات جاهل ، حين عدت لدراستها بالمقارنة برباعيات الحليم ورباعيات سرور في عمل لاحق . أما شحاذ نجيب محفوظ فإن أقوم بإعادة دراسته حاليا بالمقارنة بمالك الحزين لإبراهيم أصلان . ولعل ذلك يكفى اعتذاراً عن هذا الخطأ الباكور .

٢ - أنا لا أعد نفسى أدبياً (ناثرا أو شاعرا) بما يمكن أن توحى به هذه الصفة ، وإن كنت أمارس الكتابة في كل من هذا وذلك ؛ وقد نشر بعضها ولم ينشر أغلبها . غير أننى أتصور أنه لا توجد علاقة مباشرة بين ما أمارسه إبداعا أوليا وما أمارسه إبداعا نقديا ، وإن كان من المحال أن أنفى هذه العلاقة أصلا . المهم أن ما أكتبه ناقدا لا يلزمنى فيما أكتبه منشئا أولياً ؛ فإنا لست المقياس الذى أقيس به نفسى ، وإلا أصبحت كتابة موصى عليها . كذلك فأنا لا ألزم نفسى بقيم نقدية أكون قد طرحتها أو اكتشفتها في أثناء نقدى لعمل غبرى . وليس معنى ذلك أن المسألة عفوية تماما ، وإنما أردت أن أوضح أن العملية النقدية من عملية إبداعية ، بادئة بنص متاح محدد المعالم فعلا ، له ذاتيته واستقلاله ونكهته وشموليته وإيجاءاته ؛ فهو الواقع المائل أمام الناقد ليبدعه مرة أخرى ، في حين أن كتابة القصة - مثلا - تستلهم واقعها من أبجدية عيانية مختلفة ؛ أبجدية من مادة الواقع الأولية التى لم تنتظم في صياغة أدبية بعد .

أما الشعر فهو اقتحام يصنع واقعه بكل عنفوان الخلق الذى يكاد يكون من المحال معه إرجاعه إلى نص قائم ، ولا حتى إلى أبجدية محددة المعالم . وأية وصاية نقدية مسبقة - حتى من موقف الشاعر على نفسه إن كان في الوقت نفسه ناقدا - أية وصاية لا بد وأن تفقد الشاعر هجوميته المخترقة ، التى لا يتميز الشعر إلا بها ليكون شعرا بحق . صحيح أنه لا بد من موقف نقدى لاحق لانبعاث الشعر الأولى ؛ وهنا يتدخل الشاعر ناقدا شعره وهو بعيد صياغته تدخلا يزيد أو ينقص من قيمة الجرعة الأولى ، بحسب الجرعة ودرجة الوصاية . ولا بد أن أعترف أن كثيرا من قصائدى قد تشوه بهذا التدخل حتى انتهى إلى سلة المهملات ، وبعضها قد تحوّر ونضج وتنامى حتى صار جديرا بأن يبقى .

إن كل عمل من أعمال الإبداع عندى له كيانه وبيدياته وعيانياته التى يتداخل بعضها في بعض من حيث المبدأ والعاية ، ولكنها أبدا غير ملزمة لبعضها البعض . ولا يمكن أن تكون الكتابة النقدية وصية على الكتابة المبدعة الابتدائية ، وإلا أصبح الأمر مثل تدريبات التطبيق على القواعد . وهذا ليس خلفا ولا هو حتى كتابة عادية .

ولكن دعون اعترف أن اثنين في إسهامات النقدية ما أتصور أنه إضافة إبداعية ، هي أهم وأكثر أصالة من محاولات الابتدائية إنشاء انبعاثاً أولياً ، فأشعر أنني أستطيع أن أضيف - ناقداً - ما لا يستطيعه غيري ، من موقعي المتعدد التوجه والمصادر ، بالمقارنة بما يمكن ألا أضيفه قاصداً أو شاعرا .

وربما يرجع هذا إلى طبيعة مهني الأصلية ، حيث يمثل المريض نصاً إنسانياً أصيلاً ينبغي على قراءته بما هو عمل فريد ليس كمثل عمل آخر حقا . لذلك فأنا أرفض اللافتات التشخيصية لمرضى حتى لا يصبحوا رقما في غط ، وأهد الجنون الفردى حدثاً أصيلاً دائماً يحتاج إلى قراءة نقدية مسئولة .

أما أين بدأت ، وكيف تحولت إلى النقد ، فالإجابة هنا ترتبط بمازقي الخاص الذي دفعني إلى أن أطرق كل هذه الأبواب أصلاً ، وهو عجز تخصصي العلمي عن استيعاب الجرعة الوجودية المعرفية التي وصلني من مرضاي ، وعالمى الخاص الذي استثاره مرضاي ، فرحت أطرق كل أبواب التعبير معا ، لعل وعسى ، فكأنى بدأت كل محاولات الإبداعية جميعاً لنفس الهدف ، بنفس الدافع . أما الدافع فهو عجز الأداة واللغة العلمية في تخصصي عن استيعاب الرؤية التي بلغتني . وأما الهدف فهو أن أبلغ هذه الرؤية التي لم أجد أملك أن أكتفيها ، وإن كنت لا أتبين تفصيلات معاملها إلا في أثناء الإبداع ذاته ، بكل أسلوب ، وفي كل مجال .

والنقد هو هذا وذلك ، وهو أقدر وأرحب المجالات التي طرقتها .

٣ - من البديهي أن لا بد أن أكون متها بالي أكتب ما يسمى النقد النفسي ، وإن كنت قد أوضحت في أول دراسة لي في هذه المسألة (وهي أول ما نشر لي في « فصول » عن إشكالية العلوم النفسية والنقد الأدبي) - أوضحت أنني في نهاية الأمر ضد هذه المدرسة النفسية ، فمن ناحية غلب على هذه الدراسات النقدية النفسية مفاهيم التحليل النفسي التقليدي الذي تجاوزته معظم المدارس الأحدث ، بما في ذلك المدارس التحليلية ، ومن ناحية أخرى ظهرت بعض مقاييس نفس العمل الأدبي بما يختزله أو يفرغه ، وفي الحالين وثق أهل الإبداع الأدبي بأهل النفس حتى تصورا أنهم أصل في معرفة ماهية النفس ، ومن ثم قد يمكن أن يكونوا مرجعا في ذلك . وكل ما حاولت أن أبرزه في هذه المسألة هو أن المبدع هو الأصل ، ونحن - المشتغلين بالعلوم النفسية - نتعلم منه ، وأن فرويد حين أطلق كلمة « عقدة أوديب » على مرحلة من مراحل النمو كان يعلن سبق الأدب لمعرفة النفس ، أي أنه كان يفسر النفس بالأدب ، ولا يفسر الأدب بالنفس . وحين حاول فرويد عكس تحليله لليوناردو دافنشي أخطأ وشطح بما لا يليق . وهكذا .

ومع ذلك فأنا أضبط نفسي متلبسا بالتفسير النفسي للأدب في أثناء قراءاتي وكتاباتي النقدية ، برغم كل هذا الرفض لهذه الوصاية .

وقد اكتشفت من واقع هذا التناقض الظاهري أنه يمكن أن توجد لما يسمى النقد النفسي عذرة مستويات ، مارستها جميعا حتى انتهت إلى ما أقوم به الآن :

المستوى الوصفي : وهو الذي يقول فيه الناقد إن هذا البطل في رواية كذا كان عنده كيت من الأعراض واسم مرضه كيت من الأمراض . وهذا هو أسوأ المستويات قاطبة ، وهذا هو ما وقعت فيه من البداية ، وما أحاول أن أستغفر عنه حالا (مرحلة قراءات للشحاذ ، والغنى ، وإلى درجة أقل رباحيات جاهين أول مرة) .

المستوى الدينامي أو التحليلي : وهو يصيب المدرسة النفسية في النقد أكثر من المستوى الأول . ولا شك أن له شرعيته وصدقه . وهو المستوى الذي تناولت به الدراسة المقارنة بين رباحيات الحيام ، ونجيب سرور ، وجاهين ، وإن كنت لم ألزم فيها بالفكر التحليلي التقليدي (الفرويدي) بقدر ما قرأتها (الربايعيات الثلاث) من منطلق العلاقة بالموضوع object relation school ، وقد أفدت منها أبعادا جديدة أضافت إلى علمي بهذه المدرسة أكثر مما أضافت هذه المدرسة إلى هذه الأعمال ، وإن كان في ذلك ما يمكن أن يسمى الصدق بالاتفاق consensual validity ، أي أن الوصول إلى حقيقة معرفية واحدة من منطلقات مختلفة ، وبلغات مختلفة ، هو في ذاته إثبات لصحة هذه المعرفة . وقد أثبتت هذه الدراسة صدق ما ذهبت إليه هذه المدرسة التحليلية ، بقدر ما أضافت أبعادا جديدة هذه المدرسة جوانب الجدل الإبداعي في هذه الأعمال .

وثمة بعد آخر لهذا المستوى التفسيري ، وهو قراءة العمل الأدبي من منطلق تركيبي نفسي أساسا ، وهو بعد مستعرض أكثر تميزا ، لأنه يعطى رحابة وحركة أكثر مما . له المنظور التحليلي الذي يهتم بالبعد الطولي والعلاق أكثر فأكثر . . وأعتقد أن كل أعمال النقدية بلا استثناء قد سست في هذا البعد التركيبي بما استطاعت ، وخاصة من منطلق مفهوم تعدد الدوات حيث أرى شخوص الرواية ، ووحدات الشعر - مثلا - كلها كيانات حية قائمة حاليا ،

ومتفاعلة ومتضاربة ومتبادلة . . إلخ ، فى ذات المبدع وفى عمله فى آن واحد. وهذا هو مفهوم الواقعية عندى . الواقعية هى أن يتناول المبدع واقعه الحى بكل مفرداته من حيث حيوية مثله (لا فهمه) للواقع بكل أبعاد الداخل والخارج ، فتتجاوز كياناته الحية واقعا مع عالمه الخارجى ، واقعا آخر ، بحيث يكاد يكون من المحال الفصل بينهما . وعلى ذلك فكل أدب جيد هو واقعى حقا . وقد كدت أحقق هذا الفرض من واقع قراءاتى النقدية بنفس قوة تحقيقه من واقع ممارسة علاجية خاصة هى العلاج الجمعى .

أما المستوى الثالث : فهو الذى أقرأ فيه العمل الأدبى بما هو أنا ، دون التزام مسبق بأى إطار مدرسى أو نظرى ، فألتاح مع النص مثل أى قارئ آخر . لكن ما هو « أنا » ليس إلا خلاصة كل معرفتى ووجودى وخبرتى وإدراكى وحسورى . . إلخ . فلا أستطيع أن أتخلص من كوني طبيبا ، أو من كوني متقمصا مريضاً لى ، أو من كوني أعرف هذه النظرية النفسية أو تلك ، فيتم حوار عنيف بينى وبين العمل ، أحاول فيه أن أطوعه لما وصلنى منه ، وما عرفت عنه وبه . وفى الوقت نفسه أقبل منه أن يروضنى نحوه . ويتم هذا وذلك فى آن واحد ، فأخرج من القراءة بإضافة إلى ما هو « أنا » بحيث تتحور مواقفى العلمية والأدبية على حد سواء ، فأمسك القلم لأسجل كل هذا الذى حدث ، فيكون نقدا .

ولا أحسب أن ذلك كله يندرج تحت ما يسمى بالمدرسة الانطباعية ، أو أنه يحتوى أى جرعة شخصية مفرطة ذلك أنه بقدر ما يكون حضور الناقد موضوعيا ، أى بما هو ، وبما يمثله ، وبما يستوعبه جميعا ، ويقدر ما يكون حضوره هذا حيا متحركا أبدا فى رحلة مرنة متصلة بين الداخل والخارج - بهذا القدر يكون انطباعه أبعد شئ عن الذاتية . فالمسألة إذن ليست فى أن هذا العمل أنا أسخه ، وأن ذلك العمل أنا أنفر منه ، بل إن المسألة هى : هل أنا أعيش هذا العمل فى داخله ، داخل ، أم أن أظل منفصلا عنه ؟

والمقياس فى ذلك عندى هو أنى إذا خرجت من عمل ما كما دخلته فلا نقد ولا يحزنون ، مهما بلغت دقة الأداة ، وموسوعية التنظير . أما إذا عشت فغيرى ، فأعدت صياغته من خلال ذلك ، فأوصلت صياغتى هذه لثالث ، فهذا هو النقد الذى أجتهد فى اتجاهاه .

وأرى أنى لو نجحت فى ذلك قليلا أو كثيرا فإننى أكون قد أسهمت فى إضافة إلى النص . وأستطيع أن أعد قراءاتى النقدية المنشورة من : « ليل ألف ليلة » ، و « رأيت فيها يرى النائم » لنجيب محفوظ بوهن قصة (رواية) « نيتوشكا نرفانوف » لديستوفسكى ، و « أهبال » فتحى خاتم ، و « ليل آخر » لنعيم عطية ، و « قتل نفس بشرية » للمسنى قنديل ، وشعر أحمد زرزور - أستطيع أن أهد كل ذلك نموذجاً لهذه القراءة الموضوعية المرنة لإعادة خلق النص فى اتجاه مواز ، إن صح التعبير .

وأستطيع كذلك أن أعلن أن هذا الأسلوب هو الذى قرأت به - ناقدا - كثيرا من الأعمال الأخرى التى لم تنشر كتابى عنها بعد ، مثل « رشق السكين » للمخزنجى ، و « السكة الحديد » للخراط ، و « ذباب » سارتر ، و « متمرد » مورافيا ، و « ليون » الديب ، و « مالك الحزين » لأصلان ، ناهيك عن محيط ديستوفسكى الذى ليس له قرار أو حدود .

٤ - بصراحة ، لا أستطيع أن أجزم ، بل لعلنى أكون أكثر أمانة حين أجيب بالنفى : « أنا مقل تماما فى قراءاتى المنهجية المنتظمة ، وإن كنت قد قرأت كل ما نشر بالعربية فيما يسمى المنهج النفسى ، محاولا أن أصحح نفسى ، من أول أستاذنا العقاد حتى شاكر عبد الحميد ، مارا بالفنمى وعز الدين إسماعيل ، فتأكد تحفظى على هذا المنهج كما أسلفت ، ولكنى أهد هذا تأثرا بشكل ما ، فلولا هذه الإسهامات الباكورة والمواكبة ما صقلت رأيى فى اتجاه ما أرى الآن ، وإن كان فى اتجاه مختلف فالفضل يرجع إلى أصحابه دون ارتباط بالنتيجة .

وقد تعلمدت على نقاد نجيب محفوظ بصفة عامة حين رجعت إليهم لما قررت أن أقوم بدراسة مقارنة بين أولاد حارتنا والثلاثية والحرافيش فى مقابل مائة عام من العزلة للماركيز ، وقد هالتنى هذه الرؤى المتعددة ، حتى قلت ، وسجلت فى بداية بعض نقدى لمحفوظ ، أخذ من محفوظ ما شئت لما شئت .

وعصوما ففينا عدا أستاذنا يحيى حقى ، من الجيل الرائد ، وجابر عصفور من الجيل الحالى ، فإن أجد صعوبة شديدة فى تتبع الدراسات النقدية المفرطة فى أكاديميتها ، ففى نهاية النهاية ، لن يكون النقد إلا إبداعا ، وأية محاولات لجعله علما بالمعنى المقنن المحكم ، سوف تمسخه وتشوهه ، كما حدث لعلم النفس وأكثر ، ولن تفيد علمنة النقد

مسيرة الإبداع بصفة عامة ، بقدر ما لم تعد دراسات علم النفس المُعلَّمن معرفتنا بماهية النفس بالمقارنة بما أسهمت به الفلسفة قديماً .

٥ - ذكرت حالاً أنني أدخل قارئاً عادياً ، لكنني أستطيع أن أتذكر أن ثمة فرقاً بين أن أقرأ صامتاً لي ، وأن أنوي أن أقرأ العمل بحروف مكتوبة لي ولغيري (مما أسميه نقداً) ، فالأمر هل ما يبدو يجري هكذا :

فأنا أحاول أن أنزع عن نفسي ابتداءً أن هذا العمل لفنان الذي أعرفه مسبقاً ، إذ إنني لو قرأت العمل بما أتوقع منه ، وما أعرف عن كاتبه ، فجاء كما توقعت ، فأني جدهد هناك ؟ وأى نقد ممكن ؟ وقد شجعتني هذه البداية دائماً على أن أرفض أعمالاً لا يمكن تمحيها من حيث المبدأ - أن أجروا أن أتصور أنهم يكتبون ما يرفض . فمثلاً حين قرأت قصة قصيرة اسمها « الفأر النرويحي » لنجيب محفوظ لم أملك أن أرفض رمزيتها المفرطة ، ولم أنقدها ولم أهد إليها قط .

ثم إن أعود للعمل بعد أن تكون قد وصلتني منه الإشارات الأولية التي تكون سلباتها - في العادة - أكثر من إيجابياتها ، فأحاول أن أنقص الجو العام الذي كتبت فيه ، احتراماً للجهد البشري وتقصصاً لإبداع الكاتب الخاص بهذا العمل بالذات (إن أمكن ذلك) ، فهالك الحزين والسكة الحديد ، كتبنا في سنوات ، فكيف أسمح لنفسي أن أمر بأى منها في ساعات ثم أهدى أنني عايشت كاتبها بدرجة تسمح لي بمحاورته ومحاورة قرائه ؟

وفي هذه القراءة الثانية أسك القلم « مشخبطاً » على النص بحرية كاملة ، وكان صاحبه معي أسك خنائه ، بل إنني أتصور أحياناً أنني « الأبطه » جسدياً ، وملؤن الغيظ منه ، وأخذت عليه ، وشكره والدعاء له ، والتضالول أمامه ، فأحاول أن أقلب كل ذلك إلى ما أسميته حوار « الملاحظة » . ثم إن أعود إلى العمل ببطاقات التسجيل ، أجمع « التيات » التي سبق أن أشرت إليها « مشخبطاً » والتي تستحق أن ترصد معاً ، فأعيد تنظيم العمل من منطلق الخاص لأظهر منه ما ظهر لي في نسج آخر ، يصنع منه ثوباً آخر .

وفي هذه المرحلة الأخيرة تحضر الرؤى العلمية ، والممارسات الخبراتية ، فاستمعون بها وأستهدي ، بقدر ما أضيف إليها وأحورها من واقع العمل ؛ فأنا لا أجعلها - مثلاً أعطت في البداية - وصية على العمل ، وفي الوقت نفسه لا أتناصها مدعياً أنني تخلفت من أثرها تماماً ، بل إنني أهدلها من خلال العمل طوال الوقت . فحين أكتشف - مثلاً - في سكة حديد الحراط صورة محورة للموقف الأوديسي ، أضيف إلى الموقف الأوديسي تفصيلات جديدة ، بقدر ما يهدي معرفتي بالموقف الأوديسي الأصل إلى اكتشاف بدوره في هذه العلاقة أو تلك .

في كل ذلك أريد أن أقول إنني لا ألتزم بمنهج معين ، اللهم إلا الالتزام بمعاودة القراءة ، وإبطاء إيقاعها ، والحوار معها طوال معاشتها بأكثر قدر من الموضوعية والرونة التي تسمح برحلات الداخل والخارج المستمرة .

على أن بدأت مؤخراً خبرة جديدة بالتسجيل ، بعد أن حذقت السيطرة على التقنية المغيرة (الحاسوب) فرحت أكتب النص الآن على الكمبيوتر حرفاً حرفاً ، وأهد ذلك في ذاته نوعاً من القراءة البطيئة ، ثم رحت أستعين بهذا الحاسوب ليجمع لي تواتر ما تراس لي جميعه في أثناء هذه القراءة المكتوبة ، (حيث كنت أضيف إلى النص ملاحظات مفوسة أولاً بأول في أثناء نسخه) ، فوجدت أنه قد وفر لي ما لا أتصور ، وتذكرت مراراً طه حسين لجابر عصفور ، وأشفتت عليه ، وحسدت نفسي ، لكنني عدت وخفت أن تنقلب المسألة عند التسجيل أو التنبير إلى عد تواترات فارغة ، فتصبح مسألة حسابية قبيحة . وهذا لا ينبغي أن يدفعنا إلى إهمال هذه التقنية الجديدة ، إلا أنه يطرح علينا - كما باشرت - تحديثات ماثلة وخطيرة ؛ فقد شمرت أن هذه الآلة يمكن أن تساعد في جمع ما أرى ، لكنها لا تربي ولا ترى بدلاً مني - طبعاً .

٦ - للأسف ، بكل الأجناس ؛ فل قراءات النقدية في القصة القصيرة والرواية والشعر ، بل إن قراءات في التراث الشعبي ، الحوادث والأمثلة والمواويل ، أهداها قراءة نقدية أكثر منها دراسة منهجية ، وإن كان لي أن أعتذر عن هذا التعدد المتراكم الذي يجرى من إتيان نوع بذاته ، فعلى أنني لست ناقدًا بقدر ما أنا قارئ حاضر ، وأحب أن يحضر الناس معي قراءات لكل ما أقرأ ، ونتاج هذا هو ما يسمى نقداً .

وأضيف هنا تفصيلاً مناسباً ؛ فأصعب أنواع النقد في خبرتي هو نقد الشعر ، لدرجة أنني قلت لنفسي إن الشعر لا ينقد أصلاً ، ولولا إلحاح الصديق أحمد زرزور ، وبعض إيماءات متفرقات شعرية من هنا وهناك ، لما جرت على أن أقول شيئاً أمام ما هو شعر . ولا بد أنني خطيء في هذا ؛ فما دام هناك نقد للفن التشكيل ، والشعر تشكيل ، فلا بد أن نقده جائز . ومع ذلك فما زلت عند تحفظي . وقد يكون مناسباً ، ما همتا نتكلم عن علاقة أنواع الإبداع

عندي ، أن أعتزف أن الشعر قد لا ينقد إلا شعرا ، وهو أحد صور ما أسميته « إبداع على إبداع » (مستشهدا بقصيدة محمود شاكور على قصيدة الشياخ الغطفاني ، القوس المذراء) . وأعتزف أن الشعر يثير في ما هو شعر أكثر مما يثير في ما هو نقد ، وكفى .

وإذا كان لي أن أختار ، فأننا أختار القصة القصيرة والرواية ذلك أن البعد الزمني في هذه الأعمال (الزمن بمعناه الطولي ومعناه العرضي) إنما يسمح لي بالحركة المواقفة التي يمكن أن أجدها فيها الجديد ، وأن أعيد في رحابها الصياغة ، بعكس الشعر الذي يعوقني عن الحركة الرحبة بقدر ما يصور الإبداع مكثفا متكاثفا بعضه في بعض ، حتى يصبح تحليله إلى عناصره أقرب إلى التشويه أو الجريمة .

٧ - ليس لي أن أحكم من مومي هذا ، وإن كنت أرى أن النقد يسير على غير ما أشتبه ، أو أتمنى ، إذ أخشى أن يغلب الطابع الأكاديمي المقلن على النقد ، فلا يعود إبداعا ، إذ قد يتردد النقاد المبدعون أن يرفعوا صوتهم بإعادة صياغة النص نقدا ، وذلك خشية التجهيل أو التهمين . وأتصور أن العودة إلى النقد / الإبداع هي ضرورة للحوار مع المبدع المنشئ ، بقدر ما هي ضرورة للأخذ بيد الشباب والمبتدئين بصفة خاصة ، بل هي ضرورة لتحريك الحركة الأدبية برمتها .

٨ - لا بد أن أعتزف أنني فعلا أحلم بمثل ذلك ، وإن هذا يمثل عندي غاية لها حق الأولوية على كل ما عداها في محاولاتي المتشعبة ، فلا أحسب أنني أستطيع أن أكتب شعرا لا يكتبه غيري أفضل من مرات كثيرة . كذلك القصة قصيرة أو طويلة ، فهذا كله يكاد يكون مفروضا على في محاولة تواصل مبهضة ، كما أشرت سابقا . أما الذي أستطيع أن أضيف إليه ، ومن خلاله ، فهو هذا العمل النقدي الذي أحلم به . وأحسب أنه يقوم على محورين متوازنين متكاملين :

الأول هو قراءة نجيب محفوظ قراءة شاملة ، وخاصة فيما يتعلق برؤيته الممتدة عبر الأجيال في الحرافيش التي هي « ولاد » ، يمثل جماعا بين أولاد حارتنا والثلاثية . وقد كان لي فيها كتبت عن ليالي ألف ليلة ورأيت فيها يرى النائم (وليس الشحاذ) ما يدفعني إلى الأمل أن تستأهل هذه المحاولة أن تكون حلما قابلا للتحقيق ، وخصوصا إذا نجحت في أن أربط بينه وبين « مائة عام من العزلة » بوجه خاص ، وبينه وبين الأعمال الأخرى لهذا الكاتب التاريخ . وقد كان هذا حلمي قبل جائزة نوبل ، ولكنني ترددت لأسباب أصبحت أكثر مدعاة للتردد بعد الجائزة . ومع ذلك فأننا أجتهد لأحاول أن أعتزف كل صعوبات داخلية وخارجية ، وأشعر في الوقت نفسه أن هذا ما أستطيع أن أشكره به بما يجدر به وأنا .

أما المحور الثاني الذي أحلم به فهو إعادة قراءة ديستوفسكي حرفا حرفا في ضوء المعلومات المعرفية الجديدة عن النفس ، وخصوصا البعد التركيبي الذي أشرت إليه حالا ، فأحسب أن عالم النفس الداخلي عند ديستوفسكي لم يزل ما يستحق ، وما هو جدير بأن يجعلنا نستلهمه ، ما يضيف إلى مآرقاتنا ما ينبغي . وأن نفس حوله بما نستطيع ، فنسهم بذلك في معرفة أعمق بما هو نفس ، وبما هو إنسان .

وإذا كان ما يحول بيني وبين المبادرة إلى ذلك أنني سأتناول هذه الأعمال مترجمة ، فإنني أجد ترجمة سامي الدروبي على وجه الخصوص هي إعادة إبداع بالعربية ، أو لعلها ، من عمق معين ، عملية نقدية فعلا ؛ إذ هي إعادة قراءة النص بحسب - لا مجرد ألفاظ - لغة أخرى . وقد يكون في هذا التحفظ ذاته ما يحفز أكثر نحو هذا العمل ، لعله يأتي قراءة في جماع حداث الترجمة والإبداع جميعا .

بحسب الرخاوي



الواقع الأدبي

● تجربة نقدية

- خصائص الخطاب السردى
لدى نجيب محفوظ
دراسة فى «زقاق المدق»

● متابعات

- أشجار الاسمنت
معنى الإيقاع ، وإيقاع المعنى

● عرض كتاب

- قراءة « مفهوم النص »
لنصر حامد أبو زيد

● مع المجلات العربية

● رسائل جامعية

- جدلية اللغة والحدث
فى الدراما الشعرية العربية الحديثة
- دور يحيى الطاهر عبد الله
فى القصة القصيرة المصرية
١٩٦٥ - ١٩٨١
- مجلة « الثقافة »
١٩٣٦ - ١٩٥٢
دراسة تاريخية وفنية

تجربة نقدية

خصائص الخطاب السردى لدى نجيب محفوظ (*)

دراسة في «زقاق المدق»

عبد الملك مرقاض

■ ■ ■ « الخطاب » من المصطلحات الأسنسية الحديثة التي استعملت في دلالتها الجديدة عن طريق الترجمة ، على الرغم من وجود هذا اللفظ في اللغة العربية منذ فجر تاريخها . و « الخطاب » يعادل (Discours) في الفرنسية ، و (Discourse) في الإنجليزية ، و (Discurso) في الأسبانية . ثم لم يلبث هذا المصطلح ، أو هذا اللفظ العربي الأصيل الذي استحال إلى مصطلح ، أن تبناه النقد العربي المعاصر فأسمى من أكثر مصطلحاته تردداً على ألسنة المحاضرين وأقلام النُقّاد حين التعرض لمعالجة نص من النصوص الأدبية . وقد ورد الخطاب في ثلاث آيات من القرآن بمعانٍ مختلفة^(١) ، ولكنها تنطلق في أساسها من وضع اشتقاق واحد ، يعنى إقناع المخاطب ، أو العجز عن الإجابة أمامه ، والمعنى الأخير لموقف الإنسان أمام الله سبحانه وتعالى .

وقد حاول النحاة العرب اصطلاح بعض هذا المصطلح في مفهومين نوعيين : في ضمير المخاطب (أنت) ، وفي إعراب كالمخاطب (مثل الكاف من « ذلك ») التي لا محل لها ، لديهم ، من الإعراب . وبذلك استعمال النحاة العرب على أنهم كانوا يحومون حول هذا المصطلح بمفهومه الحدائي دون التمكن من الوقوع عليه ، لانعدام حاجتهم الأصلية ، في فهمهم ، إلى ذلك . واستعمالهم يدل ، على كل حال ، على أنهم كانوا يظنون الخطاب والمخاطب على التلقائي المشابه . وقد توسع المعاصرون في هذا المفهوم فانتشر لديهم بسمية مدخلة ، حيث أصبح على عهدنا هذا جملة كثيرة من الخطاب (يضم الحياء والطاء : مثل إطار الذي يجمع على أطراف ، وإطرار الذي يجمع على طُرُر . وقد شاع جمعه لدى النقاد والأستين العرب المعاصرين على « خطابات » ، وهو جمع عائى !) ، فإذا هناك خطاب سياسى ، وخطاب دينى ، وخطاب تاريخى ، وخطاب أدبى ، وعلم جراح .

000

من إطلاقه على الشفوي المفوظ ، وإطلاقه على المكتوب الأدبي أكثر شيوعاً من إطلاقه على المكتوب غير الأدبي ، على الرغم من التعميمات السابقة .

وأصبح الخطاب اليوم يطلق في العربية على كل جنس الكلام الذي يقع به المتخاطب (أى بين مخاطبين ، أو متخاطبين اثنين) ، سواء كان شفوياً أو مكتوباً ، ولكن إطلاقه على المكتوب أكثر شيوعاً

وتحتلق «جرمياس» في تعريف هذا المصطلح ، محاولاً اشتقاق معنى جديد منه هو ما يمكن أن نترجمه بـ «التخطيط» (Discursivisation) - (Discursivization) ، على الرغم من ثقل هذا الاستعمال في العربية ، لعدم جريانه على اللسنة

(*) تمثل هذه الدراسة «أصلًا» الفصل الرابع من القسم الثاني من كتاب لا يزال مخطوطًا حملنا فيه، مؤنوخرايا، نص «وفاق الملق». وقد كتبنا بعض هذه الدراسة لندوة نجيب محفوظ والرواية التي «هبتا إليها ولم تتمكن من حضورها فاعتزلنا للقائين عليها».

كما أن هناك خصائص سيميائية ، وهي مواصفات جديدة توحي بأن النص كان يوظفها توظيفاً مقصوداً ، ويلج عليها لتؤدي عنه دلالات تاريخية ، أو اجتماعية ، أو نفسية ، أو جمالية ، أو ضد الجمالية : مثل الروائع (المتنوعة والعبة معاً) ، والعيون ، والوجه والألوان على اختلافها . . . وهذه هي السيرة اللغوية / الأسلوبية التي يتفرد بها النص ، ويحاول إيجاد بنيتها الخطابية عبرها .

أولاً : خصائص أسلوبية :

(١) الوصف :

الوصف في السرد حتمية لا مناص منها له ، إذ يمكن ، كما هو معروف ، أن نصف دون أن نسرد ، ولكن لا يمكن أبداً أن نسرد دون أن نصف ، كما يذهب إلى ذلك جيرار جينيت^(٣) .

وللوصف علاقة حميمة بالسرد ، حيث يظهره على النمو والتطور ، كما يبدو ، من بين يديه ، كثيراً من الأسئلة التي قد يلقيها المتلقي على الخطاب السردى لو لم يتدخل الوصف لتوضيحها ، كوصف القامات ، والعيون ، والوجوه ، والشعور ، والأرجل ، والأيدي ، والأنوف ، والأفواه ، والأجسام جملة ، بالإضافة إلى وصف الملابس ، والمظاهر ، والحركات ، والسكنات . ويضاف إلى كل هذا وصف الطوايا التي تنطوي عليها الشخصيات بالتصدي لها بطريقة السرد من الخلف ، وتقديم كل التوضيحات عنها للمتلقى .

ولا ينهض الوصف بوظيفته السردية حتى يشمل المناظر الطبيعية ، والحيزات الخارجية : كالريح ، والمطر ، والشمس ، والقمر ، والليل وما فيه من ظلام ، ووصف الأمكنة الحضرية كالشوارع ، والأحياء ، والساحات ، ووصف الأمكنة الطبيعية ، كالجبال ، والسهول ، والأنهار ، وهلم جرا . . .

ولكن علاقة الوصف بالسرد كثيراً ما تكون مزعجة له ، ثابته من مساره ، مرقلة لنائه ، بل مفسدة ، أطواراً ، لبنائه ، إذ كلما تدخل الوصف ، توقف السرد ، وتولّى الحدث إلى الوراء . من أجل ذلك لا ينبغي أن يطغى الوصف على السرد ولا أساء إلى بنائه ، وربما أفقده بعض خصائصه فوضيحه تضييهاً .

ذلك ، وقد توزع الوصف في هذا النص بكيفية جعلته ميثوياً بشاً متباعداً . وهو لم يأت في النص احتباطاً ، بل أتى من أجل غايات فنية ، منها إمداد المتلقى بمعلومات تتصل بالشخصيات وصفاتها وطباعها أو ما يحيط بها . وقد امتد الوصف على مساحة بضع وعشرين صفحة ، شملت تسعة وعشرين تدخلاً وصفياً ، على الأقل .

وما لاحظناه على بناء هذا الوصف بعامة ، أنه قصير في معظم الأطوار ، بحيث لا يكاد يجاوز خمسة أو سبعة أسطر ، ونادراً ما يربو على ذلك ، بل ربما ألفيناه يقتصر على سطرين اثنين فقط ، كما يتجسد ذلك في وصف « سليم علوان » بعد أن أبل من علته :

والأقلام من قبل . و « التخطيب » لديه هو جملة من الإجراءات المتعلقة بوضع الخطاب موضع الإنجاز ، أو في حالة إنجاز . و « التخطيب » يختلف عن « التنصيص » (وهذا المصطلح ، مثله مثل « التخطيب » من اقتراحنا) - (Textualisation) (Textualization) الذي هو مجموعة من الإجراءات التي ترمي إلى تشكيل مضمون خطابي ، يكون طليعة لظهور الخطاب^(٤) . فكان التنصيص بمعنى مرحلة إنجاز النص ومعاناة مخاضه ، على حين أن الخطاب هو النص الكامل المتكامل المنجز ، أي النص المهيأ للطلع أو القراءة . على أن كثيراً من النظريين اللسنيين يذهبون إلى عدّ النص مرادفاً للخطاب ، ويستريحون .

بيد أن التقاليد المصطلحاتية الآن تقضي بأن النص أصيق دلالة من الخطاب ، فهناك النص الذي يطلق على وحدة محددة من الكلام الأدبي ، مثل نص قصيدة ، على حين أن الخطاب يشمل مجموعة من الكتابات الشعرية ، وربما كل الكتابات الشعرية . فإذا قلنا مثلاً « الخطاب الشعري » فإننا نعمّ كل ما قيل من شعر . على أننا لا نستطيع أن نتوصل إلى هذه الدلالة الواسعة إذا قلنا « النص الشعري » ، الذي سيمى مساحة محددة من الشعر .

ولإطلاق مصطلح « خطاب » على نص رواية واحدة مبرراته التأويلية ، من حيث إن الخطاب كأنه مجموعة من النصوص الموكولة إليها سرد حكايات مختلفة ، مجتمعة عبر شبكة سردية متواشجة ومتراصة ، تجمعها حكاية واحدة كبيرة هي نص الرواية . فضلاً عن أن هناك من اللسنيين من يعدّ الخطاب معادلاً للنص ، كما أسلفنا القول ، على الرغم من أننا لا نميل إلى هذا المذهب الذي قد يفضي إلى لبس الحابل بالنابل .

وكل من يقرأ أعمال نجيب محفوظ ، كلها ، أو بعضها ، أو عملاً واحداً منها (ونريد بالقراءة هنا النقد) سيلاحظ أن له خصائص معينة تيسم خطابه الروائي جملة . على أن هذا الحكم ليس من اليسر إثباته إلا بقراءة حداثيّة كاملة ومتأنّة لأثاره ، من أجل استخلاص الخصائص العامة للغة السردية لديه . ولقد تأتى لي تبين أهم هذه الخصائص بفضل القراءات الطويلة المضنية لنص زقاق المدق ، حيث رصدنا جملة من هذه الخصائص ونحن نفكّك المادة الخطابية إلى وحدات موضوعاتية ، مكتننا من تعرف الهاجس الذي يُقارّفه نجيب حين الكتابة ، أو حين كان يكتب هذا النص خصوصاً .

وما استخلصناه من المادة المفككة من أصل مجموع الخطاب أن هناك خصائص أسلوبية ، وهي مواصفات تقليدية تصادفها ، أو تصادفنا ، في معظم النصوص الأدبية العربية وغير العربية : كالوصف ، والتشبيه ، والتكرار ، والتناص المباشر (الاقتباس : كما كان يسمى في مصطلحات البلاغة العربية) . وهذه سيرة طبيعية لدى كل كاتب كبير ، عبر أدب كبير ، فهو لا يستطيع الخروج من جلده بتأسيس لغة كاملة جديدة ، بل هو محكوم بالخصوع لأسلوبية اللغة التي يكتب بها ، وللأدب الذي يكتب فيه .

٢٦ — وصف ميدان الملكة لربلة بعد الغروب (ص ٢٣٥).

وحين نحاول تفحص الكيفية التي بها توزعت أرقام الصفحات المتصلة بالوصف السردى نجد هذه الأوصاف موزعة بمعدل وصف واحد في كل تسع صفحات من مساحة النص الروائى جملة .

ونستخلص أيضاً من بعض ما أثبتناه هنا أن شخصية حميدة تنال السهم المُطل من العناية الوصفية ، حيث توصف حجرة الاستقبال في شقتها الأولى ، ثم توصف هي ، ثم يوكل إليها هي شخصياً الوصف لتصف ، ثم توصف في معرض وصف فرج إبراهيم وتقدمه إلى المتلقى ، ثم توصف الغرفة التي تنام فيها لأول مرة بعد التحاقها بعشيقها في شارع شريف باشا ، ثم يعود الوصف إليها ، أجزأ الأمر ، ليقدمها في أبهى صورة ، وأنى حياة .

ولعل أكثر الشخصيات استتاراً بالوصف من بعدها شخصيات رضوان الحسى ، وزينة ، وسليم حلوان . أما أكثر الأمكنة استبداداً بهذا الوصف فهو زقاق المدق ، الذى وصف عند الأصيل ، وفى الليل ، وفى حال النهار ، وفى حال الصباح .

٢ — التكرار :

التكرار ، كالوصف ، من الخصائص الأساسية المحتوم لزومها للأعمال الأدبية ، سرديّة كانت أو غير سرديّة ، فقد ألفينا التكرار سمة من سمات الأعمال الأدبية الخالدة ، وذلك لأن المرء حين يطول حديثه عن شيء ، أو قصه لحكاية ، يضطر إلى تكرار بعض الألفاظ ، أو بعض الأفكار ، أو بعض العبارات ، لأسباب مختلفة ، منها :

(أ) أن اللغة لا تسعف الكاتب بالسعة والتبحر ، أو قل إنه هو الذى لا يسمح بالتبحر فيها ، والتمكن من كل معجم ألفاظها ؛ فيقع التكرار الذى ما منه بد . واللوم هنا ، إذا صح أن يُلام مُلَوِّم ، أو يُلام مُلَيِّم معاً ، إنما يقع على اللغة طوراً ، وعلى الكاتب بها طوراً ثانياً ، وعليها جميعاً طوراً آخر .

(ب) أن طبيعة الموضوع المعالج تقتضى تكرار معانٍ بعينها ، وأفكار بعينها ، لتوظف فنياً ، وتقنياً ، فى مواقف سرديّة معينة ؛ مثل تمهيط شعر حميدة ؛ إذ تكرار عبارة التمشيط فى بعض هذا النص ليست قصوراً من الكاتب ، ولا إقصاراً من اللغة ، وإنما أريّة توظيف هذا المشهد الجميل الذى تخلو فيه المرأة إلى نفسها فتمشط شعرها ؛ وهو هنا موصوف فى كل الأطوار بالطول .

(ج) لكل كاتب معجمه اللغوى ، كالموسيقار الذى يكون له معجمه الموسيقى ، والرسام الذى يفترض أن يكون له ، هو أيضاً ، معجمه اللونى ؛ وهلم جرا ... وما ذلك إلا لأن الكاتب حين يُدبّر الكتابة ، ويعترف تنسيق الكلام وتزوير المعان ، تتمكّن من قريحته عبارات بعينها (ولا نريد أن ننزل هنا إلى تفصيلات لأسباب هذا التمكن الذى قد يكون ثقافياً ، وقد يكون نفسياً ، وقد

وَصَحِبَ لشاربه الذى احتفظ ، رغم هذا التغير ، بصفاته وفخامته ، فى وجه طمست سباته ومعلله ، وعفى عليها المرض الخطير ؛ فكانه نخلة سامقة فى صحراء جرداء^(١) . وحتى لا ننزلق إلى تفصيلات قد نكون ، منهجياً ، مزعجة ، فإننا نعود إلى عرض موضوعات الوصف ، مع ذكر أرقام الصفحات التى وردت فيها من النص حسب الطبعة التى اعتمدناها :

- ١ — وصف زقاق المدق (ص ٥) .
- ٢ — وصف العم كامل ويطنه الضخم (ص ٦) .
- ٣ — وصف ملهى المعلم كرشة (ص ٦٠) .
- ٤ — وصف رضوان الحسى وبهاء وجهه (ص ١١٠) .
- ٥ — وصف حجرة الاستقبال في شقة أم حميدة (ص ١٦٠) .
- ٦ — وصف أم حميدة نفسها (ص ٢٣) .
- ٧ — وصف حميدة (ص ٢٣) .
- ٨ — حميدة تصف ، بطريقتها الخاصة ، رجال الزقاق واحداً واحداً (ص ٢٦) .
- ٩ — عودة إلى وصف رضوان الحسى (ص ٤٦) .
- ١٠ — وصف لرن حسنة (ص ٤٨) .
- ١١ — وصف زينة الرهيب (ص ٤٨ — ٤٩) .
- ١٢ — وصف قاعة الاستقبال في بيت رضوان الحسى (ص ٧٦) .
- ١٣ — وصف شحاذ يُمَثِّلُ أمام زينة بقصد تشويحه (ص ١٠٤ — ١٠٥) .
- ١٤ — وصف جملة يُمَثِّلُ حسنة (سطران فقط) (ص ١٠٨) .
- ١٥ — وصف البيئة التى وُلِدَ فيها زينة ونشأ ؛ وهى أقلر من المزابيل (ص ١٠٩) .
- ١٦ — وصف جسم إبراهيم فرحات مرشح الانتخابات البرلمانية (ص ١٢٥) .
- ١٧ — وصف حفل الحملة الانتخابية المقامة فى السراى ، وعودة إلى وصف حميدة أيضاً (ص ١٣١) .
- ١٨ — وصف فرج إبراهيم (ص ١٣٢) .
- ١٩ — وصف حلوان بعد البرء من علته (ص ١٤٥) .
- ٢٠ — العودة إلى وصف حلوان بعد المرض أيضاً (ص ١٤٧) .
- ٢١ — وصف الغرفة الجميلة التى نامت فيها حميدة لأول مرة بعد زيارتها الزقاقى (ص ١٧٨) .
- ٢٢ — وصف إحدى حجرات مدرسة الدعارة التى كان فرج إبراهيم ناظرها (ص ١٨١) .
- ٢٣ — وصف أحد المختبئين الذين كانوا يعلّمون الرقص بتلك المدرسة (ص ١٨١) .
- ٢٤ — وصف حانة فيتا بحارة اليهود (ص ٢٠٦ — ٢٠٧) .
- ٢٥ — العودة إلى وصف حميدة للمرة الثالثة على الأقل ؛ وهى هنا فى حال احترافها الدعارة (ص ٢١١) .

إن تكرار التمشيط لهذا الشعر الفاحم الكثيف يشيع نهم السارد من حبه للجمال ، كما يشيع نهم المتلقي من الحرص على تلقي مثل هذه الأوصاف المثيرة ، ويجسد ، قبل ذلك ، حلة محورية هذه الشخصية التي تنهض أسس بنائها على جمالها أولاً وقبل كل شيء . فلو كانت حميدة دميمة لما كان لها أى تأثير ، لا بعدى ، ولا قبل ؛ ولكن لما كانت مثار اهتمام كبير لدى الناس ، لعل جمالها الفتان ، فقد تحولت شخصيتها ، وأصبحت العلة الأولى في كل التسلسلات الحديثة والسردية . ومهما يكن من أمر ، فإن تكرار وصف شعر حميدة قد وُسم لغة هذا الخطاب بسمه جمالية وأسلوبية وسيميائية ، طبعها بطابع خاص لا يوجد إلا فيها .

(ب) ترداد عبارة « دون أن ينس بكلمة » :

كان النص يردد هذه العبارة في كل المواقف التي تفترض الصمت من الشخصية ، فالفناء كلياً تعرضت الشخصية لمثل هذا الموقف اصطنع هذه العبارة التي أصبحت لازمة من لوازم هذا الخطاب ، فشكلت خاصية من خصائصه الأسلوبية ، وهي :

دون أن ينس بكلمة ؛

أو : . ولم ينس بكلمة ؛

أو : . ولما لم ينس بكلمة (١) .

يبد أن تكرار عدم النبس بكلمة هنا زهاء ست عشرة مرة ، وهو تكرار مماثل تقريباً التكرار الذي كنا ألفيناه في تمشيط شعر حميدة ، يختلف عن التكرار المنصب على صفة من صفات حميدة المورفولوجية ، على الرغم من أن تكرار عدم النبس بكلمة تنال فيه ، هي ، خمس حصص وحدها ، وتوزع ثلاث عشرة على الشخصيات الأخرى ، فإذا الشيخ دويش ينال ثلاث حصص ، وحسين ينال اثنتين ، وهباس اثنتين أيضاً ، في حين ينال كل من سنقر ، وزينة ، وسنية ، والمعلم كرش ، حصّة واحدة فقط ؛ إذ لم يكن هذا التكرار لغاية جمالية ، ولا ينبغي له أن يجسد أى سيميائية إلا أن تكون سيميائية التكرار ، مجردة عن أى وظيفة جمالية أو نفسية تذكر ؛ وإنما هو مجرد لازمة رتيبة للنص ، لم يستطع لها دفعاً .

وعلى الرغم من محاولتنا تجريد هذا التكرار ، هنا ، من أى وظيفة سردية تذكر ، إلا أننا حين نفصل أمر هذا التكرار ، ونصنف الشخصيات فيه ، فإنه يطفّر إلى صفت الوظيفة السردية ، حيث يمكن أن يؤشر إلى مركزية الشخصية ، شخصية حميدة ، ويزيدنا اقتناعاً بأنها حقاً هي الشخصية الأساسية من حيث تواتر ذكرها في النص ، كما كنا رأينا في الفصل الذى وقفناه على دراسة الشخصية وتحليلها ، ومن حيث تكرار الوصف لشعرها ، ومن حيث تكرار الوصف العام للمواقف والأحداث ، حيث كنا ألفيناهما تستبد بستان أسهم من مجموع ست وعشرين ، فيكون لها ستة ، ويكون لساتر الشخصيات عشرون . ومن ثم فإنك في أى إطار من التفكير للنص ، بل في أى مجاز من مجازاته السردية وضعتنا ، ألفيتها تنال الحجم الأكبر ، والسهم المُقَل .

يكون جالياً . .) فتراه يرددنا لا في العمل الروائي الواحد ، بل قد يرددنا في أعمال سردية أخرى ، فنصبح لازمة من لوازمه ، أو عادة لغوية تقارنه ولا تفارقه ، وتلازمه ولا تزايله . على أنه يمكن التولُّج في أعماق أبعد غوراً لهذه الإشكالية التي لا نريد أن نتورط في تأسيس نظيرى من حولها لم نرد إليها في هذا المجاز ، قدر ما نريد أن نعمد إلى الجانب التطبيقي المحض منها فنعالجه .

كذلك فإننا لا نريد أن ننزلق إلى مدارسة هذه المسألة بجميع موضوعاتها ؛ إذ مثل ذلك سيزجنا عن سبيل المنهج الذى رسمناه منذ البدء .

ونود أن نتوقف لدى ثلاثة مظاهر وظفت في النص ، واسترعت انتباهنا ونحن نفكّك « زقاق المدق » إلى وحداتها المتجانسة الأولى قبل إعادة التركيب مرة أخرى ؛ مثل « شعر حميدة » ، « ودون النبس بكلمة » ، « وضرب الكف بالكف » . وإذا كان المظهر الأول يتصل ببناء شخصية حميدة أسلوباً ، ثم يأتى الأسلوب لدى المحلل في المرتبة الأخيرة ، فإن الأمرين الآخرين يندرجان في صميم أسلوبية الخطاب السردى لدى نجيب محفوظ في هذا النص .

(أ) شعر حميدة :

إن الكُلف الشديد بالحدث عن شعر حميدة الطويل ، الفاحم ، الجميل ، المقَل (حين كانت فقيرة في زقاق المدق ولا تفسله إلا مرة واحدة في شهرين أو أكثر) ، والمعطر (حين أمست موبسة مترفة في شارع شريف باشا) - لم يكن ليغنى تكراره ببراعة من روائى مهتر . إن هذا الشعر انتقل في هذا النص ، في رأينا ، من الدلالة اللغوية إلى الدلالة السيميائية ، فأصبح رمزاً لهذه الشخصية ، كما أصبحت هي رمزاً له ، وأصبحت ، بذلك ، يجسدان تشاكلاً . وقد ألح النص على هذا الشعر الفاحم الطويل لأن الرجل الشرقى يجب الشعر الطويل ، لاسيما أن النص كتب منذ زهاء نصف قرن ، حيث كان الذوق السائد لدى الشرقيين في تقويم جمال المرأة يتجسد ، من ضمن ما يتجسد فيه أساساً ، في الشعر الطويل ، والعينين السوداوين . . . ونجد هذه المقاييس الجمالية بتفصيلاتها (كما عرفت في ألف ليلة وليلة ، التي صقلت الذوق الأدبى العربى وأسست له أصوله الجمالية) تنطبق بحذافيرها على شخصية حميدة في هذا النص .

وبمعنى تكرار الشعر وتمشيطه في هذا النص تسع عشرة مرة على الأقل (٢) فراغ تلك الفتاة طوال اليوم ، فلم يكن لها شيء كثير تُمنى به غير شعرها الطويل الذى كان يتطلب منها حذاء أدنى من العناية به ، كالتمشيط ، والضمير ، ثم إرساله على ظهرها زينة وفتنة . ولقد كانت تعلم أن فيه يكمن سر جمالها الذى جعل النص له عيين اثنين : يذنب غير جيلتين ، وصوتنا خشناً خليطاً . ولكن أحداً من العشاق لم يكن هذان العيان التفصيليان ليشياه عن الهيام بهذه الفتاة : هباس ، وهوان ، وإبراهيم (الذى تمهراً عليها فأبدى لها هذين العيين اللذين كانت تعرفهما في نفسها فتألم وتتأذى) .

ذلك ، وقد أعملنا كل التشبيهات غير الفنية التى لا يراد منها نبيح أو تحسين ، أو تضليل أو تضخيم ، مثل ما يقع فى سرد حول أم حميدة : « وأرادت كعادتها »^(١١) ، أو فى تحليل نفسية الشيخ درويش :

« إنه موظف فى لا كغيره من الكتاب »^(١٢) ،
أو فى وصف حميدة للمعلم كرشة :

متطامن (كذا) الرأس كالنائم ، وما هو بالنائم »^(١٣) .

فمثل هذه التشبيهات ، فى حقيقتها ، لا ترمى إلى أى شىء من الجمال الفنى الذى يراد عادة من اصطناعه فى الكتابة ، كالتشبيه الذى دس فى وصف العم كامل وضخامة عجزته ، وانتفاخ بطنه ، وغلظ ساقيه :

« ينحسر جلبابه عن ساقيه كقربتين » وتندلى خلفه عجيذة كالقبة » ذو بطن كالبرميل »^(١٤) .

فالنَّاص هنا لا يُعنى بالمشبه (العم كامل) ، ولا يتخذ منه موقفاً محدداً ، كان يعنى بضخامة الجسم ، أو هزاله ، أو نحو ذلك ، إذ حين نتلقى :

« ينحسر جلبابه عن ساقيه ... » .

لا نكد نجد فى هذه العبارة أية خاصية مثيرة ، فكأن أمر جسد هذه الشخصية عادى مألوف ، وإنما المشبه به (كقربتين) هو الذى أخرج الكلام عن المألوف ، وأولجته فى دائرة الجمال الفنى ، حين جعل هاتين الساقين كأنهما قربتان ، فأدركنا من ذلك أنها كانتا غليظتين جداً بحيث تقتربان من حجم القربة المفعمة بالماء . فوظيفة هذا التشبيه ، إلى جانب توضيحه صفة من الصفات المورفولوجية لهذه الشخصية ، هى التقيح بفعل ادعاء الضخامة المفرطة لهذين العضوين .

ولا يقال إلا نحو ذلك فى التشبيه التالى الذى قبل أن نتلقى المشبه به نعتقد أن عجيذة الرجل لا سَوَءَ فيها ، ولا غرابة فى صفتها ، لولا هذا المشبه به ، الذى استغنى عن الوصف الذى كان يمكن أن يكون :

« عجيذة ضخمة ... » .

أو : « عجيذة ممتلئة باللحم إلى حد مفرط ... » .

« كالقبة » .

فالقبة عادة مستديرة الشكل ، فهى تضارع العجيذة إذن . ثم إنها بميدة القُطر ، فدلَّ على أن عجيذة الشيخ كانت متناهية الضخامة ، لإخلاقه إلى القعود ، واستناته إلى الدعة ، واستسلامه لقدره فى الزقاق بحيث لا يفاديه أبداً . والغاية من هذا التشبيه أيضاً ، كما نرى ، تضيحية عجيذية .

(جم) ترداد عبارة « ضرب كفا بكف » .

إن هذه العبارة لا تبلغ من درجة التكرار ما بلغت عبارة « دون أن ينس بكلمة » فى هذا النص ، ولكن تردادها خمس مرات^(١٥) فيه ، جعلنا نرصدنا ثم نصبها فى هذه الفقرة ، لنحاول استكمال عناصر التكرار التى أقمناها على ثلاثة محاور فى هذا الخطاب .

وإذا كان تمهيط شعر حميدة يظهر ، غالباً ، فى المواقف السعيدة أو الجميلة أو المثيرة للعاطفة والإحساس من النص ، ثم إذا كانت دونية النص بكلمة وردت فى جملة من السياقات المختلف بعضها عن بعض ، فإن عبارة « ضرب كفا بكف » لم تُرد إلا للتعبير عن موقف واحد هو بلوغ الحزن ، أو اليأس ، أو الحوف ، أو القلق ، أو الحيرة ، أو الندم ، أو السخرية ، أو المعجب من الشخصية مبلغه ، فلم يضرب المعلم كرشة كفا بكف^(١٦) إلا حين بلغ الشجار مع زوجته درجة سيئة من الصراخ الخير للأعصاب ، ولم يضرب عباس الحلو « كفا على كف »^(١٧) إلا عندما عاد إلى الزقاق من التل الكبير فأنابه العم كامل باختفاء حميدة . ولم تضرب حميدة ، فى أى موقف ، كفا بكف ، أو كفا على كف ، لأنها لم تكن هى الطالبة ، وإنما كانت هى المطلوبة ، فبحكم استهتارها بالقيم ، وسخريتها بالأخلاق ، وعدم اكترائها بالمواقب ، لم تكن فى موقف يجعلها تحزن أو تندم أو تحار فى أمرها فتضرب كفا بكف ، وإنما ألفينا أمها هى التى تأت ذلك من أجلها ، كما كنا ألفينا عباساً يأتيه من أجلها أيضاً .

ولكن على الرغم من كل ذلك فإن حميدة تأت فى المرتبة الأولى بالقياس إلى تكرار هذه اللازمة الأسلوبية ، حيث تنال سهمين اثنين من خمسة .

٣ — التشبيه :

أبعدنا الاستعارة والمجاز والكتابة من هذا البحث فى الخصائص الأسلوبية للخطاب السردى لدى نجيب محفوظ من خلال « زقاق المدق » ، لأننا لو فتحنا مثل هذا الباب على هذه البلاغيات التقليدية لاستحال علينا الخروج منها ، إذ هابتنا لم نرم إلى البحث فى مثل ذلك ، وإنما كانت أن نتوقف لدى التشبيه لأنه معروف على نحو أوضح فى ذهن المتلقى العادى ، ثم لأنه يسهل حصره ، على نفى الاستعارة والمجاز ، اللذين لا يمكن حصرهما فى نص روائى فى يسر ، ثم لأن البحث فى شأن هذا التشبيه القابل للحصر فى يسر فى النص ، قد يعطى فكرة من كيفية تعامل النص مع هذه البيانات التى لا يتخلو منها أى أسلوب أدبى . فلزوم التشبيه للكتابة الأدبية أنخص الخصائص الأسلوبية لأى إبداع ، سواء علينا أكان هذا الإبداع قصيدة أم قصة أم رواية . ولا صلة لثل هذا بالتقنيات الروائية الجديدة ، التى مهما حاولت التكرار للتقنيات الروائية التقليدية فإنها لا تستطيع أن تأت ذلك بالقياس إلى اللغة الأدبية التى تظل أبداً مفتقرة إلى هذه التشبيهات التى تميزها عن الكتابة غير الأدبية .

نلاحظ أن الشيخ كان يفتح نحو شعبية الأمكنة ، حيث يقول هنا في هذا النص : « زقاق » ، ولا يقول مثلاً : « شارع » أو « عيج » ، ويقول في موطن آخر : « حارتنا » ، ولا يقول : « حيناً » ، لأن مثل هذه الأمكنة هي التي كان يتخذ منها مجازاً له وختبره « السردى » ، حيث كان يعايش أبسط الشخصيات درجة اجتماعية ، ويبقى عليها إشكاليته الروائية .

وعلى الرغم من أن عنوان هذا النص يبدو ، نظرياً ، مثبتاً قبل نص الرواية ، إلا أنه في الحقيقة كتب بعد إنجاز كتابة النص (إذ من العسير أن يختار روائي عنوان روايته قبل كتابتها نهائياً) . فكان وضع هذا العنوان يتدرج ضمن « ما بعد اللغة »^(١٧) .

ولقد نلاحظ ، كما لاحظ طه حسين ، أن هذا العنوان مرتبط ارتباطاً عضوياً بالنص الذي يعنونه ، فهو يكمله ولا يختلف معه ، ويعكسه في أمانة ودقة ، فكانه نص صغير يتعامل مع نص كبير ، فيأخذ به ، ويبقى له السبيل للمقروئية ، لأنه يكشف عما أراد الكاتب أن يبلغه إلى متلقيه . وأي عنوان لأي كتاب يكون عبارة صغيرة تعكس عادة كل عالم النص المعقد الشاسع الأطراف . وأذن تأويل لعنوان هذا النص باللغة العادية يفترض أن يقدم على بعض هذا النحو :

— هاتم رواية تجرى أحداثها في شارع شعبي بأحد أحياء القاهرة العتيقة على عهد الحرب العالمية الثانية ، اخترت لها عنوان « زقاق المدق » . فلننظر كيف استطاع العنوان الفني أن يطوى هذا الكلام الكثير في عبارة واحدة مؤلفة من لفظين اثنين فقط !

٢ — التناص المباشر :

لقد كثرت الحديث في السنوات العشر الأخيرة ، في الكتابات النقدية والتحليلية العربية الحديثة ، عن هذه السيميائية النصية وما بين منظر لها ، ومطبق عليها ، وحائلم من حولها . وقد كشفت البحوث السيميائية عن أن هذا التناص للنص الإبداعى كالأوكسجين الذي لا يُشَمُّ ولا يُرَى ، ومع ذلك لا أحد من العقلاء ينكر أن كل الأمكنة تحتويه ، وأن انعدامه في أيها معنى الاختناق المحتوم .

فمن بين الكتاب ، إذن ، يستطيع أن يزعم أن ما يكتبه لم يخط بتخلد أحد من قبله ، ولا فكر فيه ، ولا التفت إليه ؟ ومن ذا الذي يجرؤ على أن يزعم للناس أن كتابته ابتكار محض : ألفاظاً وأفكاراً ؟ إن كل كاتب ناهب ، من حيث لا يشعر ولا يريد فهو ، منذ نعومة أظفاره ، يجزئ الأفكار من أبيوه ، وجديه ولذاته ، ثم معلميه وشيوخه ، ثم مما قرأ في الكتب ، واستمع إليه في المحاضرات ، وربما مما سمعه في الإذاعات ، أو قرأه في الصحف والمجلات ، ومما تداوله في محادثاته اليومية مع أدنى الناس طبقة ، وأخفهم درجة اجتماعية .

أما تشبيه بطن الشيخ بالبرميل ، حل ما في هذا التشبيه من شيء من الابتذال ، فإنه ، مع ذلك ، حل في المقام الملائم من العبارة ، وزاد الصورة المورفولوجية لهذه الشخصية كاريكاتورية ، فجعلها مسخرة مضحكة .

وقد لاحظنا أن النص كان يميل ميلاً واضحاً إلى اصطناع التشبيه في كل موقف يقتضى تقوية الخطاب وإمداده بالعناصر الألسنية التي تحسم الدلالة وتشحنها بالزخم والعنفوان ، وطى الكلام الطويل في عبارة واحدة ، كقول حسين لعباس وهو يتألم عليه بأنه سيتزهد مع فتاة جميلة :

« كالفشة أو الشهد »^(١٨) .

وقد رصدنا من هذه التشبيهات عدداً بلغ سبعة وستين ، منها خمسة وعشرون تشبيهاً ، إما قالتها حميدة ، أو قيلت فيها . والتشبيهات الباقية تتوزع على سائر الشخصيات ، بحيث تأل شخصية العم كامل في مطلعها ستة تشبيهات ، والمعلم كرشة بخمسة ، بينما توزعت التشبيهات الباقية على حسين ، والشيخ درويش ، وعباس الحلوى ، وزينة ، وحسنة ، وسنقر ، ووضوان الحسنى ، وفرج إبراهيم ، وسليم حلوان ، والدكتور بوشى^(١٩) .

ثانياً : خصائص سيميائية :

١ — عنوان النص :

نلاحظ أن عبارة : « زقاق المدق » تعنى مكاناً محصوراً بين بنايات عمدة على جانبيه ، تستدبرها بنايات أخريات أرضية وشاهقة ، تشكل ما يعرف بالمدينة . ونتيجة لذلك فإن هذا النص السردى يقوم أساساً على المكان ، بل على وحدته ، لأنه يمثل محور كل الأمكنة الأخرى الواردة في النص (الأزهر — سيدنا الحسين — عماد الدين — الحلبة — شريف باشا — الغورية — إلخ ...) ، فالأمكنة الأخرى لا يأتى ذكرها إلا في إطار المكان الأول : زقاق المدق .

والعنوان لا يدخل في إطار اللغة الجديدة ، ولا يحمل أى دلالة خارقة ، حتى إن طه حسين ذهب إلى أنك :

« لا نكاد نسمعه وننطق به حتى نتبين أنك مقبل على كتاب يصور جواً شعبياً قاهرياً خالصاً . فهذا العنوان يوشك أن يحدد موضوع القصة ويثبتها »^(٢٠) .

وللمكان في كتابات نجيب محفوظ شأن أى شأن ، حيث تلقى كثيراً من أعماله الروائية تنصدها عناوين مكانية مثل : « القاهرة الجديدة » ، « خان الخليل » ، « زقاق المدق » ، و « أولاد حارتنا » ، و « بين القصرين » و « قصر الشوق » ، و « الطريق » ، و « ثروة فوق النيل » ، و « ميرamar » ، في حين لا يتخذ الزمن في عناوين رواياته إلا عناية ضئيلة ، حيث لا يتخذ من هذا الزمن عناوين لأعماله إلا نادراً ، مثلما نجد في « بداية ونهاية » . كذلك

تناصات . عل أنها تستعيد مرتبتها الأولى بمجرد تصنيفها فى إطار
التناص العام ، حيث تنال ست تناصات من بين ثلاث عشرة .

ولا ننقض اليد من هذه الخاصية السيميائية حتى نعلم إلى الإتيان
ببعض الشواهد ، ليطمئن المتلقى الذى ربما لم ينتبه إلى هذه
السيميائية ، مجتزئين ، فى ترك الباقي ، بما أحلنا عليه من صفحات
لمن أراد التقصى والتثبت .

« وما أبهى نفسى ، فلقد ملكنى الحزن » (٢١) .

فلما مستنص من قوله تعالى :

« وما أبهى نفسى ، إن النفس لأمازة بالسوء إلا ما رجم
رَبِّ » (٢٢) .

عل أن هذه الشخصية نفسها ، التى جرى عل لسانها هذه
التناص ، وهى شخصية رضوان الحسينى ، نلفيها فى موقف آخر
تستص القسم الأخير من الآية السابقة ، حيث تقول :

« بيد أن مرارة النفس الأمانة بالسوء تفسد الطعوم الشهية » (٢٣) .

ونجد شخصية فرج إبراهيم مخاطب حميدة التى كان أمرها
مطاعاً ، وقولها مسموعاً ، فى أول الأمر ، فتقول :

« ومثلك إذا أراد شيئاً يقول له كن فيكون » (٢٤) .

حيث إن هذه التناص آتية من قوله تعالى :

« ولما أئمره إذا أراد شيئاً أن يقول له كن فيكون » (٢٥) .

٣ — الروائع :

الرائحة فى وضع العربية تطلق عل المنتنة والعفنة معاً ، بناء عل
السياق الواردة فيه . وللرائحة دلالات تفصيلية داخلية هى التى
تمنحها وظيفة سيميائية ، فهى أبوقونية شمعية ، كما أن هناك أبوقونية
صوتية أو سمعية ، وأبوقونية لمسية ، وهلم جرا خذ لذلك مثلاً
اللحم حين ينضج أو يشوى عل النار ، فإن شحمه ينشر رائحة
لهذه تسيل لعاب الجائع ، وتطلق العربية عل تلك الرائحة لفظ
« الفتار » ، فكأننا حين نقول « الفتار » ، نختصر كل الأطعمة التى
تنضج فى مطبخ من مطابخ الباذلين والأسخياء . كذلك فلأننا حين
نشم رائحة مؤذبة ونحن نمر بمكان ، فلأننا نعلم أن تلك الرائحة
المؤذبة إنما تنبعث من جيفة ، وتطلق عليها العربية لفظ « التثانة » .

ومثل ذلك يقال فى كل الروائع التى يغنى حضورها عن حضور
الغائب عن العين ، والمتسبب فيها ، أو الباحث لها . وقد رأينا ،
من باب النهج الإجرائى ، أن نتناول هذه الإشكالية مقسمة إلى
الروائع العطرة ، والروائع التنتة ، وما ينشأ عنها أو يتصل بها من
أغبرة وطنيات . وقبل أن نعلم إلى معالجة بعض ذلك نود أن نذكر
أن النص ردد الروائع والأغبرة زهاء ستين مرة ، منها أربعة وخمسون
للروائع المنتنة ، والقافورات ، والقمل ، وست مرات فقط للعطر
والشد (٢٦) . وقد نالت حميدة من كل ذلك خمسة عشر سهماً ، منها
أربعة تتحدث عن القمل الذى كان يمشى فى شعرها أول الأمر .

إننا لا نتحدث عن أولئك الذين ينهون كلام الناس جهاراً ،
وسيطون عليه اقتساراً ، فأولئك لصوص سيدانون حين تتكشف
سيرتهم ، كما يدان لصوص المال والعقار ، وسيرتهم تلك لا يقال لها
« تناص » ، وإنما يقال لها « تلصص » ، ولكننا نتحدث عن
المبدعين الحقيقين الذين يملأون الدنيا بما يكتبون وهم مع ذلك
يدينون ، فى حقيقة الأمر ، فى كل ما كتبوا للكتابات التى سبقتهم أو
عاصروهم من حيث لا يشعرون .

كذلك فإننا لا نريد أن ننش ، فى هذه المقدمة ، فى سيرة الأدب
العربى القديم الذى عرف هذا التناص تحت مسميات أخرى ،
كالسرقاات الأدبية ، والاقتباس ، ونحوهما ، إذ ذاك أمر كنا عاجزناه
فى دراسة نشرناها بالجرائد (٢٨) .

وقد تعمداً وصف هذا التناص الذى نعرض له فى هذه الفقرة
من التحليل بالتناص المباشر لأننا لا نريد إلى مطلق التناص الذى لا
يستطيع أحد الكشف عنه ، ولا التظن إليه ، كله ، حتى الكاتب
المعنى نفسه ، فهو أمر هائم لا سبيل لأحد فى الإمساك به ، وإنما
نريد إلى تناص يتضح فيه المرجع ، وقد كان يطلق عليه البلاغيون
العرب : « الاقتباس » . وأحسب أن المصطلح المعاصر الذى هو
ثمرة من ثمرات الترجمة من الغربيين أدق وأدل عل الحال .

والتناص الظاهر ، أو المباشر ، يوضع لعوامل الحفظ الذى ينشأ
عنه بالضرورة اجترار النصوص المحفوظة . ولكن الذى نوقفنا
لديه ، فى هذه الإشكالية ، هو التناص القرائى ، لأنه معروف لا
يختلف فيه . أما التناصات الأخرى ، الناشئة عن نصوص الحديث
النبوى ، والأشعار ، والخطب ، والأمثال ، والحكم ، والمأثورات
الكلامية الأخرى ، فلم نشأ أن نتوقف لديها ، عل الرغم من أننا
حاولنا ، أول الأمر ، رصدها وتفكيكها . بيد أننا عدلنا عن ذلك
من بعد ، خشية التزلج فى الطوائف ، والانزلاق إلى المحال .

وكدأنا حاولنا إحصاء هذه التدخلات التناصية ، فى هذا العمل
السردى ، لا لغاية الإحصاء فى حد ذاته ، ولكن من أجل التوصل
إلى مدى تعامل النص مع هذه السيميائية ، فالغنياء يميل ، عل نحو
عجيب ، إلى استنصااص القرآن فى نظمه المبقرى أكثر من
الاستنصااص العام الذى يفسر ، كما أسلفنا ، ضبطه والتحكم
فيه . ولعل ذلك يعود إلى أن الناص كان مفتشاً بوزارة الأرقاف ،
فلم يستطع التخلص من جودى كان يعيشه حين العمل بها . بيد
أن العلة الأولى فى ذلك هى حفظه القرآن العظيم . وقد ألفينا
التناص القرآنى يبلغ ثلاثاً وخمسين مرة (٢٩) ، عل حين أن التناص
العام الذى استطعنا نحن التنبه إليه ، عل ضوء ثقافتنا الخاصة ،
بلغ ثلاث عشرة مرة فحسب (٣٠) .

ولأول مرة ألفينا حميدة تشذ فلا تستبد بالمرتبة الأولى بل تتركها
للسيد رضوان الحسينى ، الذى نلفيه يصطنع ست عشرة تناص (إذ
إن هذه الخاصية تتلام مع تركيبة شخصيته من حيث إنه حافظ ،
واعظ ، ورع . . .) ، فى حين لم يزل حميدة من ذلك إلا عشر

(أ) الروائع المتننة والمظاهر القذرة في «زقاق المدق» :

رأينا منذ قليل أن هذه الروائع تشكل أساس هذه السيميائية الشمية بطغيانها على الروائع المعطرة . ولعل ذلك يعود إلى تعاسة البيئة (المكان) التي تركز فيها الأحداث السردية . وقد يكون قُرُونُ حسنة ، وخصوصاً سرداب زينة ، أقدر الأمكنة الموصوفة . أما زينة ، في حد ذاته ، فقد كان شخصية معادلة للقذارة والتنانة والسواد . ويمجد ذلك ، النص الذي تتردد فيه تنانة زينة وقذارته ثمان عشرة مرة ، حيث كان :

● من أهم الأسباب التي دعت أهل الزقاق إلى تجنب رائحته المتننة (٢٧) .

وكان النص هنا كان متأثراً ببعض الكتاب الفرنسيين في جعل الجمال يكمن في الدمامة ، بحيث ألفينا زينة بحل جمال الدمامة والقذارة الحسنة حين يصف بيته طفولته التي كانت مختصرة في ثغرة في أرض :

● يركض فيها ماء من مطر ، أوفى دابة ، يتكئ الطين في قعرها وعلى سطحها يغنى اللهباب ، وعلى شطائها تتجمع قفاضة الطريق . منظر ساحر يأخذ بالألباب ! ملوفاً مطين ، وساحلها زبالة متعددة ألوانها : قشر طحاطم ، ونفابة مقدونس ، وتراب وطن ، والذباب يحوم حولها ، ويقع عليها ، فكنت أرفع جفني المظلمين بالذهاب (...) ، والدنيا لا تسمى فرحاً (٢٨) .

فالجمالية هنا لا تكمن فيما ألف الناس من ورد ونضارة ورواء وماء رفرق ومنظر أخضر ووجه حسن ... ، وإنما تكمن في شيء آخر غريب ، هو هذه القاذورات والأوساخ والطين والذباب والدواب .

وكثيراً ما كان زينة يتفلسف لحسنة ، مدافعاً عن قذارته ورثائه ثيابه ؛ فكان يعد نفسه أذكى الرجال وأفضلهم وأقنرهم على مواجهة صعوبات الحياة ؛ فكانه كان ، ببعض هذا الوهم الذي يبدى ، يعتمد البقاء على تلك الحال الوسخة : لأنها وظيفة يؤقيا ، ورسالة ينشرها في الأرض .

ومع ذلك فقد ألفيناه حين حاول الزئني إلى حسنة يندى رغبته في التخلص من القذارة ولو مرة في عمره :

● لا يمكن أن يفضي الإنسان حياته كلها بين الشحاذين والقاذورات والذهبان (٢٩) .

ولكن حسنة نجية ساخرة منه :

● لا مفر من أن يؤذى الناس بمنظره الكريه ، ورائحته الجليظة (٣٠) .

ونحس بأن القذارة كأنها لم تخلق إلا لتلازم زينة وتطبع خلقه ، بل كأنها لم تخلق إلا منه : في لباسه ، وسكنه ، وجسده ، وتفكيره الشاذ أيضاً ؛ فأصبحت القذارة ، في هذا النص ، علماً على زينة ، وفلسفة سلوكية له .

(ب) المطر وشذاه :

بحكم تعاسة البيئة التي تضطرب فيها أحداث هذا النص ، لم يبق لسيميائية الروائع المعطرة وظيفة تذكر . وقد حاول النص أن يقلل من انتشار التنانة الزقاقية بنقل مسار الأحداث السردية إلى شريف باشا ، وإلى حمارة جميلة ، ثم إلى غرفة أنيقة فيها ، وإلى جعل الحياة تتجلى في أنفص وجهها ، مجسداً في حميدة الحسنة ، وما ابتدأت تتعطر به من روايح كريمة ، حتى كان الشذا ينتشر هبهاً من حولها ، بحكم أنه كان ينتشر :

● من تحت إبطها ، ورائحتها ، وعنفها (٣١) .

وقد دهشت حميدة أول مرة حين جاءها فرج إبراهيم بزجاجة عطر لم تستطع التكيف معه إلا بعناء ، حيث بدأت شيئاً فشيئاً تستلذه عندما :

● سدد فوهتها (قارورة المطر) نحو وجهها وجعل يضبط حل الأنوية ليمح في صفحة وجهها سائلاً زكى الشذا . وقد ارتعشت بأدواء الأمر شامخة ، ثم إستناتت إلى طيبها في دهشة وارتياح (٣٢) .

وتتخذ سيميائية الشم مظهرين اثنين في سيرة حميدة ؛ فبعد أن كانت الروائع الكريمة تنبعث من شعرها في زقاق المدق ، كما كان القمل يعيش فيه ، أمسّت والروائع الكريمة المثيرة تنتشر من إبطها وعنفها وشعرها . أما زينة الذي ظل مقبماً في الزقاق ، إلى أن سجن ، فقد ظل ثابتاً على وفاته لقاذورات وروائح الحبيشة ؛ حيث الزقاق نفسه كان فيه :

● روايح قوية (السياق يقتضي أنها متننة أو كريهة على الأقل) تنبعث من طب الزمان القديم ، الذي صار مع كروور الزمن عطارة اليوم والغد (٣٣) .

والذي يعني أن النص كان يوظف الروائع بنوعها ، والقاذورات على اختلاف أنواع تنانتها ، توظفها سيميائياً ، بحيث تصبح طبيعة الرائحة تحمل على طبيعة الشخصية ، والحال ، والمكان .

٤ — العيون :

لم نجد في هذا النص سيميائية أطلقى عليه من ترداد العيون التي وظفت في أكثر من مائتين وستين موقفاً . وهو تواتر مثير بعدده . ولقد نعلم أن النظرة ، وأدائها العين ، ومن ورائها كل العوالم التي تلتصق في النفس ، من التفانيات التي يركز عليها في فن التمثيل ، ومن ورائها الأجناس السردية التي منها الرواية . فقد تكون نظرة ما أكثر تعبيراً ، وأصدق دلالة ، من خطبة طويلة تلقى ، أو كلام كثير يقال . فما أكثر ما تتحدث العين إلى القلب ، فيفهم عنها كل شيء (ولكن ذلك يقع بفضل استقبال العين الأخرى للنظرة المرسلة) ؛ لأنها بحديثها ذاك العميق لا تعدو أن تكون قد ترجمت حديث قلب

٣ ، المكحلين — الغامزين + ١ ، الغاضبين + ٣ ، المخضبتين + ٣ ، المنطفئين + ٣ ، الصافئين + ٣ ، الساجئين — البهلولين + ١ ، المخفئين + ٢ ، الحافئين + ٢ ، النائمين + ٢ ، الهادئين + ١ ، الجميلين + ٢ ، المتطفئين + ٣ ، الفاتئين + ٣ ، المحمرتين + ٥ ، الجسورين — المحزنتين — المفرورقين (بالدمع) — النجلاوين — المحبوسين — الشبئين — الغائرين — اللوزيين + ١ ، الحادئين — الفزعين — للمتعبين — الداهلين — الشارئين — المغمضين — النارئين — الهائمين — الصغيرين + ٢ ، الحادئين + ٢ ، الثاقبين — الساذجين — الصارمين — المتفرسين — الجسورين — الفاجرئين — الضيفين + ١ .

ومن النعوت التى جاءت صفة للجفن أو الجفنين : الظل ، والصب ، والإطباق ، والمُظَلِّط .

ثم نورد جملة أخرى من النعوت التى جاءت فى هذا النص صفة للنظرة ، أو للحظ ، بحيث كانت هذه النظرة إما : غريبة ، أو شذراء ، أو متحدية ، أو حائرة ، أو مألوفة ، أو فاحصة ، أو ساجية ، أو فائرة ، أو قاذية ، أو صارمة ، أو فاحصة ، أو مأكرة ، أو ساخرة ، أو خفية + ١ ، وإما حاملة ، أو قاسية + ٦ ، وإما متعالية ، أو عميقة ، أو حاسدة ، أو ناقدة ، أو نافذة + ٣ ، وإما خبيثة ، أو سامية ، أو قاتلة ، أو جريئة ، أو شقية ، أو دهشة + ٤ .

إن أى رسام لو طلب إليه أن يرسم تعابير هذه الميول ، وكيف كانت تتشكل وتتحول ، وتتلون وتتغير ، فتتخذ لكل حال لبوسها ، ولكل موقف تشكيلته ، فكانت كالألة الدقيقة المتطورة القادرة حل التجاوب مع كل المواقف التى قدوت لها ، وبُشرت لتسجيلها — تحييتها بجزء مما قُذرت هى عليه .

ونحن لو شئنا التعمق فى سيميائيات العين لذهب بنا البحث فيها كل مذهب ، ولتحول مجرى هذا التحليل الوصفى العام إلى التحليل الخاص بهذه السيميائية الرائعة ، ووظيفتها فى هذا النص المعبى . وكان يمكن أن يجرنا الحديث إلى رصد اختلاف النعوت وتصنيفها ، لينشأ عن ذلك تصنيف آخر هو تصنيف المواقف المعارضة ، ثم ربط كل ذلك بالشخصية صاحبة الموقف ، إما إرسالاً ، وإما استقبالاً أو جيناداً ... ولكننا عففنا عن هذا المسعى ، بعد أن بينا جانباً من الإجرائية إليه ، لكن لا نطغى هذه الخاصية على سواها ، وليحتفظ هذا الفصل ، من حيث مُتَّخَذ عناصره الداخلية ، بشيء من الاستواء .

• — الوجه وملاحظه :

يدل الوجه فى اللغة العربية على المعان الخطيئة بالشرف الرفيع ، والمقلد الجليل ، ومنها المَحْيَا الذى هو أشرف ما فى ظاهر الرأس ومقدمه ، حيث هو جامع للمحاجين ، والعينين ، والصدغين ،

آخر . وقد ظل المشاق ، منذ الأزل ، يصطنعون النظر ويتحادثون به عوضاً عن الكلام الذى يكون دونه أحياناً غُرطُ القتاد . وقد جسّد الشعراء ذلك فى نصوص شعرية كثيرة ، حفظها لنا التراث الأدبى العربى والعالمى . من أجل ذلك ألفنا زبطة وهو يوضى أحد الشحاذين باصطناع النظرة لا الحديث فيقول :

● تكلّم بعينيك ! ألا تعرف لغة الأعين ؟ ستحلق فيك الميول بدعشة (٣٤) .

لأن رأيت النص السردى هنا يركز على سيميائية النظر والعين فيها هى استمرار لهذا التقليد الأدبى العربى . بيد أن النص هنا قد حاول أن يمنح هذه السيميائية وظيفة جديدة ، جاوزت حديث القلب للقلب عن طريق العين ، إلى وصف العين بصفات تتكيف مع التركيبة النفسية والمورفولوجية للشخصية التى تتحدث ، أو الشخصية التى يُتَحَدَّثُ إليها ، أو تلك التى يُتَحَدَّثُ عنها .

وقد وردت العين ، أو العينان ، أو الميول ، أو النظرة ، أو النظرات ، أكثر من مائتين وست وستين مرة ، نالت حميدة ، كدأب هذه الشخصية المدللة عبر هذا النص ، المرتبة الأولى بتسع وتسعين مرة ، يليها عباس الحلوى بخمس وثلاثين مرة ، ثم المعلم كرشة بشال عشرة مرة ، ثم أم حميدة بخمس عشرة (٣٥) . وقد عففنا عن إحصاء الشخصيات الأخرى مما وصلناه من مادة العين والنظر ، وما يلزمها من تحقيق وحلقة ونحوها .

ولدى تتبعنا للأوصاف الكثيرة والمتنوعة التى بلغت أكثر من ست وثمانين صفة ، منها ست وعشرون صفة وقع تكرارها أكثر من مرتين اثنتين إلى سبع مرات ، لاحظنا أن هذه السيميائية كانت عبارة عن شبكة هائلة ، تستطيع التعبير بتشكيل الملامح وتنوع حركتها ، عوضاً عن الكلام ، أو تمهيداً لوقوعه ، أو تكملة لجرمائه ؟ فلم تكن هذه الأوصاف مجرد حب وصف الجفنين أو العينين أو النظرة ، قدر ما كانت لمجسّد الموقف دراسى ، أو جمالى ، أو تمهيداً للحظة عاطفية عارضة ، فتكفل العين بالتعبير عنها .

إن العين فى هذا العمل السردى موظفة ، وشبكة مرسلة فى أطراف النص ، لا تقلّ وظيفتها عن تعبير اللغة الطبيعية . وإذا كنا رصدينا زهاء ست وثمانين صفة للعين أو الجفن أو النظرة ، فإن ذلك يعنى وجود ستة وثمانين موقفاً مختلفاً ، استطاعت العين أن تعبّر عنه . أما الصفة التى تتكرر فإنها تعنى أن الموقف العارض الذى تصفه يتكرر ، هو أبهى ، لدواهى السرد .

ولعل من الأمثل أن نسوق بعض هذه الصفات التى وردت نموتاً إما للعين ، أو الجفن ، أو النظرة ، هنا ، للبرهنة على أن العين فى هذا النص تنهض بوظيفة كأنها تشبه الصورة المعبرة فى الشريط السينمائى ، حيث تنهض بوظيفة سردية متساوية مع اللغة طوراً ، ومتفوقة عليها طوراً آخر . ومن النعوت التى رصدنا نذكر العينين :

المثاقبتين + ٦ (٣٦) ، البارزتين + ٣ ، المضعضعتين — الدابلتين + ٢ ، المظلمتين + ٣ ، الجاحظتين + ٣ ، السوداوين +

والشفنتين ، والحدين ، والأنف ، والذقن ، والجهة . وقد ذكر الوجه في القرآن الكريم مضافاً إلى الله تبارك وتعالى ، تعظيماً له بالتخصيص (٣٧) . كذلك اصطنع الوجه في آية أخرى معادلاً لله جل جلاله (٣٨) .

ووجه كل شيء أوله ، أو ما استقبل منه ، كوجه النهار ، ووجه الدهر ، وهلم جرا . والوجه ذو خصوصية سيميائية عجيبة ، حيث إن الرسامين يركزون غالباً ، في صبّ الألوان وتركيبها ، على ملامح الوجه ، الذي قد يمثل السرور كما يمثل الحزن ، ويمثل الغضب كما يمثل الرضا ، ويمثل الذهول كما يمثل التحفز ، ويمثل العفوان كما يمثل الشيخوخة القانية ، ويمثل الضآرة كما يمثل الشحوب ، إلى كثير من المعاني التي لا يمكن حصرها .

كذلك فإن الحضارة المعاصرة اقتضت أن تجتريء في أوراق التعريف المختلفة ، ولدى كل الأنظمة في العالم ، بصورة الوجه وحده ، بدون الثفات إلى الجسد الذي يجمعه .

والوظيفة التي أعطيت للوجه في هذا النص السردى لا تبتعد كثيراً عن تلك التي كنا أشرنا من حولها الحديث لدى محاولة تحليل سيميائية العين والنظر ، حيث إن الوجه شامل للمعين . وحين تتخذ العين أداة للتعبير جَوْضاً عن الكلام ، فإن الوجه لا يجوز أن يظل مهبطاً متجمداً ، بل تراه هو أيضاً يتابع العين في حركتها وتشكلها ، إن لم نقل إن العين لا تستطيع أن تتحرك أو تتشكل في غياب تحرك ملامح الوجه وتشكلها ؛ فكان الوجه ، إذن ، هو المتحكم من وجهة أخرى .

وقد رصدنا ، في هذا النص ، زهاء مائة وأربعة وعشرين تدخلًا (٣٩) ؛ منها أربعة وثلاثون تدخلًا خاصاً بحميدة ، وأربعة عشر بعباس الحلو ، وثلاثة عشر بالمعلم كرشة ، وما بقى من التدخلات يوزع على مواقف تخص الشخصيات الأخرى .

وكما أسلفنا القول منذ قليل ، فإن هذا النص السردى قد وكل إلى الوجه وظائف تعبيرية تعكس ما يلتعج في النفس من حوافظ الود والحدق ، والسرور والحزن ، وهواجس الخوف والقلق ، ومظاهر الارتباك والانفعال ، وآيات الطمأنينة والهدوء . وقد ألفينا صفات للوجه لا تتفرد بها إلا شخصيات بأعيانها ، مثل الاربداد الذي وُصِفَتْ به وجوه حسين كرشة ، أساساً ، ثم أبيه المعلم كرشة ، ثم حميدة بدرجة أفنى ، على حين أن الاصفرار كاد يوقف على وجه حميدة ، ثم سليم علوان . أما التورد فقد نال منه وجه حميدة السهم الممل ، ثم يأتي بعده وجه السيد رضوان الحسيني ، ثم وجه سنية ، ثم وجه علوان .

والحق أن سيميائية الوجه أفادتنا ، من هذه الناحية ، في بناء الشخصية داخلياً ومورفولوجياً ، حيث نلغى وجه رضوان الحسيني كبيراً ، مستنديراً ، جليلاً ، كروياً ، أبيض ، متورداً ؛ في حين نجد وجه المعلم كرشة أسود ، مربداً ، متسماً بالكفهرار والتجهم غالباً . ومثله وجه ابنه حسين . على حين أننا نلغى وجه العم كامل محققاً بالدم ، شديد القابلية للاحمرار ، الذي لا يتمتع أن يستحيل

إلى لون الطياطم ! أما وجه بوشى فقد كان صغيراً ، ومستنديراً ؛ في حين كان وجه حميدة مستطيل الشكل ، برونزي اللون ، كما كان ممثلاً بالماء ، ناضحاً بالنضارة . ولم يعد وجه فرح إبراهيم وضآة وضياء ؛ على حين أن وجه عباس كان بيضاً : شكلاً ، وأُسْمَرُ : لَوْنًا .

وهذه السمات ، كما نرى ، تزيد ملامح الشخصيات وضوحاً ، حتى كأنك تستطيع رسمها إن كنت رساماً ، وتستطيع أن تتعرفها لو أنك زودت هذه الشخصيات (الكائنات الورتية) بالأرواح ، وسارت أمامك على الأرجل .

وتبدو أهمية الوظائف التي وُكِّلت إلى الوجه في هذا العمل السردى ، من خلال بعض هذه الأوصاف التي رصدناها ونعني نفكك هذا النص . ويمكن تصنيف هذه السمات إلى صنفين أساسيين :

(أ) البياض والإشراق والتورد وما في حكمها :

حيث يكون الوجه كبيراً ، أبيض ، مشرقاً ، مليحاً ، صبيحاً ، مضيقاً ، متنوراً ، وضيقاً ، أسمر ، جليلاً ، كروياً ، مستنديراً ، منبسطاً + ٣ ، ووديعاً ، بشوشاً ، حالمًا + ١٠ ؛ ومثلاً ، برونزياً + ٤ ، ومتورداً + ١٩ .

(ب) السواد والاربداد والاصفرار وما في حكمها :

حيث يكون الوجه مجدوراً ، نحيلاً ، مستطيلاً ، صغيراً ، عسماً ، محققاً ، متسلباً ، ذابلاً ، قاسياً ، ساهماً ، متقبضاً ، فانياً ، صارماً ، جامداً ، مرتبكاً ، متفعلاً ، مكفهرًا + ١ ، وأسود ، مصفرًا + ٣ ، ومتجهماً + ٥ ، ومربداً + ٩ .

وقيل أن نفصّل اليد من هذه الفقرة نود أن نقرر بأن هذه السيميائيات متكاملة في حقيقة أمرها ، كما رأينا ذلك بالقياس إلى الوجه مع النظر ولغة العين ؛ إذ يمكن الحديث بالوجه والعين دون أي كلام . والصبي الصغير الرضيع نفسه يفهم هذا الحديث الصامت الذي إن تحدثت معه به بكى ، إن كان وجهك مبرحاً عن الغضب والحفيظة ، وتورد وجهه وأشرق إن عبرت بوجهك عن الرضا والسرور والارتياح منه .

وهي متكاملة لأن الظلام يتشاكل مع السواد ؛ فهما يجسدان تشاكلاً معنوياً ؛ وهما معاً أيضاً يتشاكلان ، مرة أخرى ، مع الحديث الليل ، الذي ركز النص عليه بشكل ملحوظ . وهذه « الإيزوطوبيات » في حد ذاتها تتشاكل مع الألوان السوداء والداكنة ، التي سيأتي تحليلها فيما بعد . على حين أن البياض يتشاكل مع النور ؛ فهما يشكّلان « إيزوطوبية » مظهرية ، تعكس الرغبة في إشباع النص بالجمال . ثم إن هذه « الإيزوطوبية » البياضية أو الإشرافية تتلاءم مع الألوان البيضاء التي سنختم بها هذا الفصل .

وهذه الألوان البيضاء مجتمعة (إشراق - بياض - وضآة - تنور - صباحة - ملاحه - ضياء - بشاشة) تجسد مع الألوان

وقد ألفينا حميدة وأم حسين تقاسمان للنزلة الأولى في ترداد صوتهما الغليظين، عبر هذا الخطاب السردى، باننى عثر سها، لكل منهما . ولذلك دلالة لا تخفى على الملقى المستنير، حيث إن النص جعل أم حسين شديدة الصوت، غليظة، أجشته، كما جعلها، في الوقت ذاته، مصدرأ لهذا العطاء الناشئ بحكم أمومتها، فتجسد ذلك، وراثياً، في ابنتها حسين، الذى كان صوته يشبه صوتها، وفى ابنتها حميدة، بالرضاعة، التى تقاسمها هذه الخاصية المعصية .

وبأنى عباس في المرتبة التالية بعشرة أسهم . ولعل ذلك لا يعود إلى ضخامة صوته، فلم يكن صوته ضخماً، وإنما قد يعود إلى الوظيفة السردية التى وُكِّلَتْ إلى هذه الشخصية، حيث مثل الضحية؛ فكان صراخها وارتفاع صرتها بعد الإياب إلى الزقاق، وبعد فرار حميدة، دفاعاً عن حقها . وإذن فقد كان ذلك حرصاً منها على إسراع صوتها بكل ما كانت تملك .

ولنكرر بعض ما كنا سقناه من أحكام حول خاصية الوجه والنظر ووظيفتهما في الخطاب السردى هنا، من أن نبرات الصوت، مثلها مثل تشكل ملامح الوجه، تستطيع التعبير عن كل ما يلتصق في أحراق النفس من عواطف كامنة، أو كبت دفين، أو حقد مكين، أو هم مقبم . ومن الآلة على فعالية النبرات الصوتية في الدلالة على الحال أننا حين نزعق في وجه الصبي الصغير يبكى، إما خوفاً من اغشيشان الصوت وانفجاره، وإما احتجاجاً منه على إزعاجه بذلك النوع من الصوت الغاضب .

وما لا ينبغي أن تفوتنا ملاحظته أن الوجه، والنظر، والصوت، خصائص ثلاث لم يرد ذكرها غالباً إلا تمهيداً لبناء حوار جار بين شخصية وأخرى :

● قالت (أم حسين) للسيد (رضوان) بصوتها الغليظ (ص . ٧٧)

● فالتعلت وهدرت قائلة بنبرات لظيمة (أم حسين ، الموقف نفسه ، ص ٧٨)

● قال بصوت أجش تطايرت لفظاته مع نثار ربه (المعلم كرشة ، ص ٨١)

● فزجرت المرأة بصوت ملؤه الوعد (حسنة مع زبطة ، ص ١١٠)

● صاحبت بصوت جاف فصح الغضب قُبَحَه (حميدة مع أمها حين رفض الحسى فسخ الخطبة من عباس الحلو ، ص ١٢٠) .

ولدى رصدنا لصفات الصوت في هذا النص تبين لنا أن الغضب، والحشونة، والغلظ، والإرعاد، والتعشرج، والزجرة، صفات تهيمن على الحفوت، والانخفاض، والهدوء، واللفظ، واللين، والرقّة .

ويمكن تقديم عينات من هذه النعوت للضربين معاً :

السوداء (اربداد - اكفهرار - عبوس - سواد - نههم - ذبول)
مجتمعة أيضاً - تمجد تبايناً سيميائياً، حيث يمكن أن تشكل هذه الألوان، والأشكال، والأحوال، تشكيلتين مختلفتين : التشكيلة الأولى تكون تشاكلاً بإمكان نهجيسها مع عناصرها الماثلة، والتشكيلة الأخرى تكون تبايناً بمقابلة الضدين المختلفين .

ثم إن ذكر الظلام والسواد وما في حكمهما إنما يكون على افتراض وجود نور وبياض؛ فالتشاكل من هذا الوجه يصبح تبايناً ضمنياً؛ والعلاقة الضمنية تفيد هي أيضاً التكامل قبل التناقض .

ثم إن الصوت (الذى سنعتمد إلى تحليل أمره بَعْدَ قليل) من حيث هو أيقونية سمعية، يتكامل مع الظلام؛ إذ إنك في تلك الحال لا تستطيع التحدث بالإشارة، أو بالعين، أو بلامع الوجه؛ وإنما أنت مضطر إلى تعطيل كل هذه الأدوات التعبيرية، واصطناع الصوت وحده للتبليغ أو الطلب .

فالظلام ينشأ عنه تعطيل النظر أو حجزه عن اختراق كثافته، فيحل الصوت محل النظر؛ وعندئذ تتحول الحال من الصورة الأيقونية البصرية إلى الصورة الأيقونية السمعية .

٦ - الصوت :

أصبح للصوت الاصطناعى في التعارف الراهن شأن خطير عندما استطاع أن يحل محل الصوت الطبيعى، فتنبهك الآلة إلى وجود خطر محقق، أو حلول وقت مرتبط بغاية أو موعده أو مناسبة، ولملم جراً... كما تتجسد أضرب من ذلك في صفارة الإنذار أمام الحروب، أو صفارة إعلان الإسك من الصوم أو التحلل منه في كثير من المدن الإسلامية في شهر رمضان، أو إعلان الاحتفال بزفاف، بتشغيل منبهات السيارات في الشوارع، أو إطلاق إحدى وعشرين طلقة مدفعية احتفاء بمقدم رئيس دولة أجنبية زائراً .

وتوأكبا مع الدلالة السيميائية الصوتية انساق الخطاب السردى لهذا النص في بعض ذلك السياق، بتطوير الوظيفة الصوتية للشخصيات، وتخصيص كل شخصية مركزية بخصائص تعرف في صوتها وتصرفات تمجدها نبراته لديها .

وللصوت في الأدب المعاصر - نتيجة لذلك - سيرة لا ترحع تتسع معالمها، حيث إن الأدب يعمد، في أطوار معينة، إلى توظيف الصوت في مواقف بعينها، إما للتضيق أو التجميل . كذلك فإن الإلحاح على أصوات الشخصيات، ووصف الجبال الصوتية، وتخصيص الصوت بالغلظ أو اللطف والرقّة، هي من الأمور المولفة في هذا العمل السردى، حيث نلقى الصوت، من حيث هو سيميائية سمعية، يتضاهر مع النظر ولامح الوجه ليكملهما، لا ليتعارض معها .

وقد حملنا على تبني هذا الرأى ما لاحظناه من إلحاح النص على التعامل مع الصوت سيميائياً، وجعله ذا وظيفة سردية لا تقل عن الوظيفة المركزة إلى اللغة نفسها . ألم تكرر المواقف التى يكون فيها للصوت شأن أكثر من خمس وسبعين مرة (١٠)؟ .

(أ) الصوت الحسن الغليظ وما في حكمه :

فقد ألفناه إما غليظاً + ١٠ ؛ وإما علوياً ، متهدجاً + ٩ ؛ وإما أجش ، رقيقاً + ٤ ؛ وإما مسموحاً ، هالياً ، مخشوشاً ، موعداً ، مرتعشاً ، منكسراً ، غيقاً ، فظاً ، جافاً ، قبيحاً ، شديداً ، جهيراً ، مختنفاً ، مزججراً ، متحشرجاً ، حاداً ، مضطرباً ، فظيماً ، هادراً + ١ .

(ب) الصوت الناعم الهادئ :

وهو إما خافت ، أو منخفض ، أو عميق ، أو رقيق ؛ وإما هادئ ، خائر ، حزين ، ملائكي + ١ .

ويمكن استخراج بعض هذه الأصوات والحاقتها بالشخصيات التي أفرزها . وأهم ما يمكن تسجيله من ذلك أن :

● الأَخْيَيشَانُ والغِلْظُ كانا من صفات صَوْنِ المعلم كرشة وحليته ؛

● الحزن والملائكية والرفعة من صفات صوت العم كامل ؛

● الغلظ والفظافة والفظامة من صفات صوت حسنة ؛

● الغلظ والفظافة والحشونة من صفات صوت حميدة ؛

● الغلظ والتحشرج والتهدج من صفات صوت عباس الحلو ؛

● الهدوء والجهارة والعمق من صفات صوت رضوان الحسيني .

ونلقى الصفة الصوتية الأكثر اشتراكاً بين هذه الشخصيات هي : الغلظ الذي تشترك فيه شخصيات المعلم كرشة ، وأم حسين ، وحسنة ، وحميدة ، وعباس ؛ ثم الحشونة التي تشترك فيها شخصيات المعلم كرشة ، وأم حسين ، وحميدة ؛ ثم الفظافة التي تشترك فيها حميدة وحسنة فقط .

ويتفرد المعلم كامل ورضوان الحسيني بصفات صوتية لا توجد إلا لدى كل منها من بين الشخصيات جميعاً .

٧ — الألوان :

في قصة بقرة بني إسرائيل نجد طلب تحديد اللون يندرج ضمن شروط المعرفة لتحمين البقرة الموضوع : البقرة المراد ذبحها من بين كل الأبقار^(١) . ولا يُحْسَمُ الأمرُ إلا بتحديد اللون الأصفر الفاقع لبقرة تلك ، التي أمروا بذبحها . ونجد اختلاف ألوان البشر من السات الأساسية التي تميز بينهم خارجياً ، لا حقلاً وعاطفة ، خلافاً لما يذهب إليه ، باطلاً ، بل جرماً ، أشياء التمييز المنصري ؛ فيصدق حل أفريقيا وصف القارة السوداء ؛ وأوروبا وصف القارة البيضاء ، وآسيا وصف القارة الصفراء ، وربما يصدق ، بل يجب أن يُصَلِّقُ ، على أمريكا وصف القارة الحمراء ، إذا اعتبرنا الأمور بأصوبها ، وأن البيض ما ذهبوا إلى هنالك إلا بقصد النهب والاستغلال .

كذلك نجد الآن كل شعب يختار شعاره من الألوان التي يجسدها علمه ، الذي يجمع غالباً بين ثلاثة ألوان . ولو حصرنا الألوان التي تتركب منها أعلام دول العالم على عهدنا الراهن لما ألفيناها تجاوز الأبيض والأخضر والأحمر والأزرق والأصفر والأسود والأدكن . وإن تشكيل هذه الألوان وتركيبها أفقياً أو عمودياً ، أو عمودياً وأفقياً ؛ ثم رسم بعض هذه الألوان في نجوم ، أو في أهلة ، أو في صُلبان ، أو في نباتات أو أشجار ، أو في آلات أو أدوات ، مثل المطرقة والمنجل . . . هو الذي يحدد الاختلاف والخصوصية .

وقد اندمجت الألوان في السلوك الحضاري المعاصر فأصبحت تكتسي دلالات ، وتشكل خطبا تفهم ، كما تفهم الخطب الطبيعية ، مثل الأحمر الذي يدل على الخطر ، والأسود الذي يدل على الحزن ، والأبيض الذي يدل على السلام ، والأخضر الذي يدل على الأمن ، والأصفر الذي يدعو ، في قانون المرور ، إلى الحذر والحيلة . فاللون ، إذن ، في الذهنية المعاصرة للإنسان لم يعد مجرد لُطْخَةٍ من الصبغ توضع على ثوب أو قرطاس ، وإنما أصبح كل لون يرمز إلى سيمائية ؛ إلى عالم من الرموز التي بعضها يجسده العلم الوطني لكل شعب أو أمة ، وبعضها الآخر يتجاوز ذلك تفصيلاً^(٢) .

ونأخذ اللون وظيفة تكنولوجية حين حل محل اللغة ، ومحل الكتابة ؛ فإذا الجهاز يتحدث معك إذا أصبح هو ، وبالتالي أنت ، في خطر ؛ فيشتعل لون أحمر لتأخذ كل حذر ، ولتحتاط من أجل تدارك الموقف قبل فوات الألوان .

ولدى تتبعنا للألوان في هذا النص السردى ألفيناها تنسم بالتنوع والتكرار ، فارتأينا تقسيمها ، إجرائياً ، إلى لونين رئيسيين : أسود وما يتفرع منه ، ثم أبيض وما يتفرع منه أيضاً .

(أ) اللون الأسود وما في حكمه في «زقاق المدق» :

تردد هذا الضرب من الألوان في النص زهاء مائة وسبع وعشرين مرة ، استبدت حميدة منها باثنتين وعشرين حصّة ، وشاطرها في بث السواد والظلام وما في حكمهما ، أو استقبلها ، طائفة من الشخصيات الأخرى ، أهمها المعلم كرشة ، وحسين ، وأم حسين ، ورضوان الحسيني ، وسليم حلوان ، وزينة ، وحسنة ، وعباس .

وقد تكرّر الظلام ، أو الظلمة ، أو المظلم ، سبعة وعشرين مرة على الأقل ، في حين تكرّر السواد ، أو الأسود ، ثلاثاً وثلاثين مرة . ويتضح لنا من خلال هذه الأرقام أن النص الذي ندرسه لم يكن بريئاً إزاء اصطناع هذه الألوان ، بل كان يوظفها توظيفاً دلالياً ، يستخرج أصمق الخلدجات وأغور اللعجات فيجسدها بارزة بل مرسومة ، ملتصقة بالشخصية ، متبجسة من عواطفها المتضمرّة بما فيها من حب وبغض ، وما ينشأ عنها من صراع وكبت وغفد .

ولا بد من أن نلاحظ أن صفتي الظلام والسواد وما في حكمهما لم تردا في النص ، غالباً ، إلا بقصد التهجين ، أو الذم ، أو

- وكان وجه الست سنية قد تورد تحت قناع الأحمر (لما حدثتها أم حمدة بأنها قادرة على تزويجها ..) (٤٨).
- وكان وجهه الأبيض الوردى يفيض بشراً ونوراً (السيد رضوان الحسنى وهو يعطى الناس سعياً بذلك) (٤٩) ،
- فأضاء وجه الفتاة نوراً (حمدة حين زفت لها أمها نبأ خطبة علوان) (٥٠) ،
- لستان أبيض يشف أحلاه عن قميص وردى (حمدة حين احترقت الدعارة المريضة) (٥١) .

إن اللون الأبيض هنا أصبح علماً للبراءة ، والتعطر ، والتهذيب ، والرفق والخير ، على حين أن اللون الأسود المتجسد في الملائة السوداء التي كانت ترتديها حمدة اضطراباً ، وضع علماً للفقر والتخلف والانحطاط .

وإذا كان النور غلب على كل الألوان المنيرة أو المتألقة ، فبها قابليته لوضف الداخل والخارج ، فهو قابل - في سر - لوصف النفس والوجه ، كما هو قابل لوصف الحيز المادى الخارجى . وقد تكرر في النص بيتا وعشرين مرة ، في حين تواتر الضوء والضياء عشرين مرة ، وتكرر الأبيض أربع عشرة مرة .

وبالإضافة إلى النور والضوء والياض ، وردت نورانيات أخرى في النص ، أهمها : اللون الأصفر + ٦ ، واللامع ، المشتعل + ٤ ، والمشرق ، المتألق + ٣ ، واللمع + ٢ ، والصال ، البراق ، المتورد ، الوردى ، الوضى ، الساطع ، الفائق ، المزهر ، الناصع ، الأصهب + ١ .

ويمكن أن نلحق بهذه النورانيات الصريحة المتألق واللمعان ما له صلة بها بملاعة اللزوم ، مثل ألوان التبر ، والذهب ، والحل ، والشمعة ، والبلور ، والشرى ، والصبح ، والنجم ، والكوكب + ١ ، والقمر ، والبدر ، والشمس + ٦ ، والمصباح + ٨ . فهناك إذن ألوان بالفعل ، وألوان أخرى بالقوة في هذا النص .

وقد نعتت هذه النورانيات بأوصاف مختلفة تبعاً للمواقف التي تعبر عنها ، أو تصفها ، أو تنسبها عنها ؛ فإذا النور إما خافت ، أو شير ، أو خفيف ، أو هاج ، أو جتو ، أو لامع ، أو صاف ، أو نقي ، أو بهيج ، أو باجت ، وإذا الضوء إما خفيف ، أو خافت ، أو شاحب ، وإذا الأبيض إما خفيف (هو أبيض كالنور : وذلك لدى وصف حنى زينة الرهيتين ، وصفت حمدة أيضاً حين أدركت لأول مرة أن عشيقها لم يرد لها إلا لاقتناصها) ، أو ناصع .

التشاؤم ، أو الهجو ، أو الغضب ، أو للشئ غير المشروع بعمامة ، أو للدلالة على حال من الحزن للمم ، كوصف زينة مثلاً :

● فهو جسد نحيل أسود ، وجلباب أسود ، سواد فوقه سواد (١٣) ،

وكتظييم التاجر سليم علوان :

- فلما في السوق السوداء ، وريح أرباباً طافلة (١٤) ،
- وكوصف حمدة في بعض أطوار غضبها :
- كان وجهها يرتد ويغضب (١٥) ،
- وارتد وجهها وهاج صدرها (١٦) .

ومن أهم النعوت اللونية الواردة في هذا النص : الأسود الذى تواتر زهاء ثلاث وثلاثين مرة ، ثم المظلم الذى تكرر سبعاً وعشرين مرة ، ثم المرتد والأزرق اللذان تكرر كل منهما أربع مرات ، ثم الأخضر بثلاث مرات ، ثم المكفهر والفاجم بمرتين ، ثم للتعجب ، والماتم ، والرصادى ، والداس ، والأسمر ، والشفقى ، والأدكن ، والحالك ، والأحمر ، والقاتم ، بمرة واحدة فقط .

(ب) اللون النوراني :

سبق لنا الحديث ، بوجه غير مباشر ، لدى تناول سيميائية الوجه وما ينشأ عن ملامحه المتشكلة تبعاً لما يعبر موانج النفس وهواجي الضمير من عواطف ومواجع . ونزيد ، هنا ، هذه المسألة تحليلاً بتخصيص الحديث كله حول البياض وما يطرح عنه من ألوان فاتحة . ولقد تكرر هذا الصنف من الألوان زهاء خمس وثلاثين مرة في هذا النص : منها ثلاث وعشرون مرة ، خاصة بحميدة وحدها (١٧) .

وإذا كان اللون الأسود يمثل ، غالباً ، التشاؤم والشر ، والدم ، والتهجين ، أو الأشياء غير المشروعة ، أو الأشياء الملعونة ، فإن اللون الأبيض - وفروعه - يجسد التناؤل ، والخير ، والمدح ، والمشروعة ، وكل الأشياء المحمودة والمباركة . فالنور ، في هذه التشكيلة اللونية ، يتكرر أكثر من أى لون آخر ويرد ، غالباً ، في سياق المدح ، والإيثار ، والحب ، والرضا ، والسعادة . فكأننا بمجرد رؤيتنا نوراً متألقاً على وجه من الوجوه ندرك أن صاحبه سعيد راض مرتاح . وإذا رأيت أطرافاً من هذه الاستعمالات المشتملة على النور تشد من هذا الحكم ، فإن ذلك الاستثناء لا ينبغي له أن يلغى القاعدة ، كما يتجسد ذلك من خلال هذه الشواهد :



الهوامش :

١ - سورة ص ، الأيتان : ٢٠ ، ٢٣ ، والنبأ ، الآية : ٧٣ .
- ٢

A.J. Greimas, J. Courtès: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage (Discours-textualisation).

- ٣

G. Genette. Frontière du récit- Communication no 8, P. 156-157.

(٤) نجيب محفوظ ، زقاق المدق ، ص ١٤٧ .

(٥) أذكر بأرقام بعض الصفحات ، من نص الرواية ، ورد فيها شعر حميد وتحيته أو تعظيمه أو إرساله على ظهرها : ٢٢ ، ٢٣ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٩٠ ، ١١٧ ، ١١٨ ، ١١٩ ، ١٢٠ ، ١٢٣ ، ١٦٨ ، ١٧٩ ، ٢١١ .

(٦) تراجع الصفحات التالية من النص : ٧ ، ١٠ ، ١٤ ، ٣٣ ، ٣٧ ، ٤٤ ، ٧٣ ، ٧٥ ، ١٠٢ ، ١٠٦ ، ١٣٨ ، ١٧٦ ، ١٧٩ ، ١٩٢ ، ٢٠٥ ، ٢٣٧ .

(٧) تراجع الصفحات التالية من زقاق المدق : ٦٦ ، ٩٥ ، ١٢٣ ، ١٤٥ ، ١٩٤ .

(٨) زقاق المدق ، ص ٦٦ .

(٩) م . س . ص ١٩٤ .

(١٠) م . س . ص ١٦ .

(١١) م . س . ص ١٤ .

(١٢) م . س . ص ٢٦ .

(١٣) م . س . ص ٦ .

(١٤ - ٣٩) تراجع الصفحات التالية من زقاق المدق : ٦ ، ٧ ، ٨ ، ٩ ، ١٠ ، ١١ ، ١٥ ، ١٦ ، ٢٠ ، ٢١ ، ٣١ ، ٣٣ ، ٣٧ ، ٦٨ ، ٦٧ ، ٦٦ ، ٦٠ ، ٥٥ ، ٤٦ ، ٤٥ ، ٤٢ ، ٤١ ، ٧٠ ، ٧١ ، ٨٢ ، ٨٣ ، ٨٤ ، ٩٤ ، ٩٨ ، ١٠٠ ، ١٠٢ ، ١٠٤ ، ١٠٨ ، ١١٦ ، ١١٧ ، ١١٨ ، ١١٩ ، ١٢٨ ، ١٣٠ ، ١٣٢ ، ١٣٨ ، ١٣٩ ، ١٤٠ ، ١٤٢ ، ١٤٥ ، ١٤٦ ، ١٤٩ ، ١٥١ ، ١٥٢ ، ١٥٥ ، ١٥٦ ، ١٦٠ ، ١٦٥ ، ١٦٨ ، ١٧١ ، ١٧٢ ، ١٨٠ ، ١٨٤ ، ١٨٥ ، ١٨٦ ، ١٩٠ ، ١٩٢ ، ١٩٣ ، ١٩٤ ، ٢٠٣ ، ٢٠٦ ، ٢٠٧ ، ٢١٠ ، ٢١٤ ، ٢٢٠ ، ٢٢١ ، ٢٢٥ ، ٢٢٦ ، ٢٣٠ ، ٢٣٤ ، ٢٣٥ ، ٢٣٦ ، ٢٣٧ ، ٢٤٠ . مع العلم أن هناك صفحات وقع فيها تكرار للموضوع المرصود .

(٤٠) تراجع الصفحات التالية من النص المحلل :

٧ ، ٨ ، ٩ ، ١٦ ، ١٩ ، ٢٧ ، ٢٨ ، ٣١ ، ٣٧ ، ٤٥ ، ٥١ ، ٥٢ ، ٦٤ ، ٦٥ ، ٦٧ ، ٦٩ ، ٧٤ ، ٧٧ ، ٧٨ ، ٨١ ، ٨٤ ، ٨٥ ، ٨٦ ، ٩٤ ، ٩٩ ، ١٠٨ ، ١٠٩ ، ١١٠ ، ١١٢ ، ١١٧ ، ١٢٠ ، ١٢٤ ، ١٣٠ ، ١٣٩ ، ١٤٦ ، ١٤٨ ، ١٥٠ ، ١٥٣ ، ١٦٧ ، ١٧١ ، ١٧٣ ، ١٧٤ ، ١٧٨ ، ١٧٩ ، ١٨٠ ، ١٩١ ، ١٩٢ ، ١٩٣ ، ١٩٤ ، ١٩٥ ، ٢٠٣ ، ٢٠٥ ، ٢١٠ ، ٢١٤ ، ٢٢١ ، ٢٢٢ ، ٢٢٦ ، ٢٣٦ ، ٢٣٧ ، ٢٣٩ ، مع العلم بأن جملة من الصفحات يتكرر فيها الموضوع المرصود .

(٤١) سورة البقرة ، الآيات : ٦٧ ، ٩٨ ، ٦٩ .

(٤٢) ألف الدكتور أحمد مختار عمر كتاباً طريفاً عنوانه « اللغة واللون » . وقد اطلعنا عليه فالفينا أنه يصبّ عنايته على الألوان ودرجاتها واسماؤها وعلّم جراً . ولكن موضوعه هو غير ما نرمي إليه هنا نحن ، وإشارتنا إليه من باب بحث الغاربي على الإلزام به ، فهو قمين بأن يقرأ .

(٤٣) زقاق المدق ، ص ٤٩ .

(٤٤) م . س . ص ٥٤ .

(٤٥) م . س . ص ١٦٥ .

(٤٦) م . س . ص ١٦٨ .

(٤٧) تراجع الصفحات التالية من النص : ٥ ، ٦ ، ١٠ ، ١١ ، ١٣ ، ٢٠ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٤٠ ، ٤١ ، ٤٤ ، ٤٦ ، ٤٨ ، ٤٩ ، ٥١ ، ٥١ ، ٥٧ ، ٥٩ ، ٧٤ ، ٩١ ، ٩١ ، ١٠٥ ، ١٠٦ ، ١١٩ ، ١٣٠ ، ١٣٧ ، ١٤٥ ، ١٥٢ ، ١٥٣ ، ١٥٥ ، ١٥٦ ، ١٥٨ ، ١٦٢ ، ١٦٣ ، ١٦٦ ، ١٦٧ ، ١٦٧ ، ١٧٤ ، ١٨١ ، ١٨٦ ، ١٨٧ ، ١٨٨ ، ١٨٩ ، ١٩٠ ، ١٩٢ ، ٢١١ ، ٢١٢ ، ٢١٧ ، ٢٢٥ ، ٢٢٦ ، ٢٢٨ ، ٢٣٥ ، ٢٣٧ ، مع العلم بأن هناك صفحات يتكرر فيها الموضوع المرصود مرتين أو أكثر .

(٤٨) م . س . ص ٢٠ .

(٤٩) م . س . ص ٤٦ .

(٥٠) م . س . ص ١١٩ .

(٥١) م . س . ص ٢١١ .

عبد الملك مرتاض

أشجار الأسمت

معنى الإيقاع، وإيقاع المعنى



وليد منير

«أنا أرى لأن العاصفة ليست من
القوة بحيث تطفئ على خفائي»
(لوى أراجون)

يكتب «بودلير»: إن الشعر هو الموسيقى عن طريق عروض تمتد جلوده عميقة في النفس البشرية، بقوة
أشد من تلك التي تشبه إليها أي نظرية كلاسيكية.

هنا يلخص «بودلير» الحدود المشتركة بين مطلقين من مناطق التعبير الإنساني، وينظف إلى جوهر النسيج الحي
لصورة الزمن، حيث (الإيقاع) هو الخاصية الأشد تجريداً لفعل الجمال الذي يحدد نفسه عبر شكل المعنى ومعنى
الشكل معاً.

يحوّل الشعر الإيقاع إلى لغة منطوقة أو مكتوبة بالكلمات، في حين تحول الموسيقى هذه اللغة بما تتطوى عليه
من نطق وكتابة إلى إيقاع حالي.

وقد لاحظ «جورج طومسون» أن مثل هذه الأغاني مزيج من
القرار اللفظي الموحد، والارتجال الذاتي.

بيد أنه مع تطور الزمن، واتساع المسافة بين الكلمات
والأصوات، صار التماس الذي يعنيه «بودلير» بين الشعر
والموسيقى محصوراً في أضيق الحدود. فإذا جاء شاعرٌ لكي يبعث
«الجدور العميقة الممتدة في النفس البشرية» مرةً أخرى، ويعيدها
سيرتها الأولى، فإن هذا الشاعر - دون ريب - يقصد أن يضغط
بقلمه على نقطة التماس المفقودة أو شبه المفقودة بين دائرتين. وهو
إذ يفعل ذلك إنما يحاول أن يجد للعالم البعثر صورةً تنتظم حركته مرةً
أخرى وفقاً لطبيعة أصلية فيه. وهذه المحاولة ليست سوى نوع من
استعادة السحر الأول للغة الوجود، وبث روح الاتصال الخميم
بين المعنى والإيقاع في وجود اللغة.

وفي البداية، عندما كان الإنسان متوحداً بأناشيد العمل،
كانت الموسيقى تذوب في الكلمات بقدر ما تذوب الكلمات في
الموسيقى. وقد نقل «أرنست فيشر» عن «جورج طومسون» أغنية
من أغنيات العمل التي يغنيها صبي صغير من قبيلة «التونجا» في
أثناء تكسبه للصخور. تقول الأغنية:

يا ها شان سا، ايبى

باكو هي هلوفا، ايبى

بانوا ماخو في، ايبى

بانجا هي نجيكى، ايبى

فالسطور الثلاثة الأولى تمثل متوالية عددية متصاعدة حدها = ٦ . والسطور الثلاثة التالية تتلاعب بقيمة الحد نفسه على هذا النحو :

١٥	٩	١٥
سطر ٦	سطر ٥	سطر ٤

أي بطرحه من العدد ١٥ وإضافته إلى الناتج مرة أخرى ليعود إلى نفسه .

أما السطران الأخيران فيمثلان أقصى هبوط ممكن من الذروة إلى السفح ، حيث يمثل العدد الإيقاعي في السطر قبل الأخير حاصل جمع سطر ١ + سطر ٤ ، فيما يمثل العدد الإيقاعي للسطر الأخير حاصل طرح سطر ٣ من سطر ٧ (السطر قبل الأخير) .

٣	٢٢
سطر ٨	سطر ٧

وهذا الهبوط الحاد والمفاجيء هو معنى (التشاف الحسى) الذى يعكس (المفارقة) في هذه العبارة :

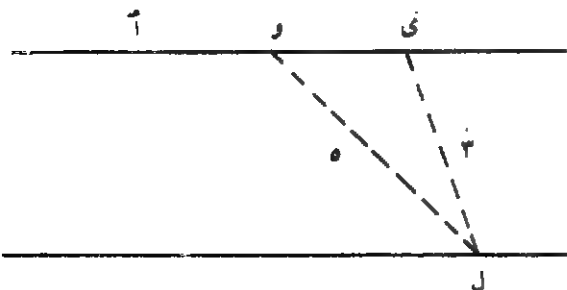
وهو باقى ،
ونحن نزول

أما على مستوى (التماثل الدال) فإن القافية تسير وفقاً لهذه المنظومة :

طويل / جميل / فصول / ذهول / أهول / ظليل / وصول / نزول .

أي أن المقاطع الممدودة التى تنتهى بصوت الياء واللام = ٣ والمقاطع الممدودة التى تنتهى بصوت الواو واللام = ٥

و (الواو) و (الياء) و (الألف) تسمى عادة حركات . وهى أقوى الأصوات إسماحاً ، فيما تأتى (اللام) ضمن الأصوات الأنفية والجانبية المجهورة والترددية المجهورة (الراء ، واللام ، والميم ، والنون) . ومن ثم يمكن تمثيل التقسيم المقطعى على هذا النحو :



إن القرار اللفظي الموحد قد أصبح ، بمعنى ما ، لازمةً بنيائية ، فيما أصبح الارتجال الذاتى عضويةً مخترن خبرة الثقافة . وهكذا فإن شاعراً حديثاً يستعيد معنى الإيقاع في إيقاع المعنى ، لا بد أن يملأ الفجوة القائمة بين المحسوس والمجرد ملئاً يتسم بالدوامية المستمرة ، ولا يكتفى بالتردد بين قطبيها فحسب .

يقول « أحمد عبد المعطى حجازى » في قصيدة (الشيء) :

يزغ الشيء ،
في الحلم أو في الحقيقة ،
بعد غياب طويل
وبفاجئنا بتفرده ،
وهو ملقى ،
وقد نبت العشب من حوله ،
وتوحش فيه زمان جميل
ربما ظهر الشيء في الأسيات ،
كما يظهر النورس المشتد من آخر الأفق ،
بضرب في حلمنا بجناح ،
ويمسح أوجهننا برذاذ الفصول
أو بفاجئنا في النهار ،
بندج بجانبنا كالمظاية ،
بفرزنا يبريق الميول ،
وبملأ أطرافنا بالدهول

هذا التجسيد للـ « بزوغ » و « التفرد » من ناحية ، ومحاولة الإيحاء بمحو المسافة بين الحلم والحقيقة من ناحية ثانية ، هو ما يجعل القصيدة شائعة وحسنة معاً . و (التشاف الحسى) - إذا صح التعبير - هو المقاربة الأسلوبية المتميزة في شعر « أحمد عبد المعطى حجازى » لكل من الموسيقى والشعر في آن واحد ، وذلك لأن (الإيقاع) بمفهومه الناقء والأكثر حضوراً هو تقنية هذا التشاف الحسى اللافتة .

وفي المقطع السابق - على سبيل المثال - يجدر بنا أن ننتبه إلى مظهرين إيقاعيين يكوّنان معاً نوعاً من الانتظام البنائى ، وهما (التناسب) و (التماثل الدال) .

فعل مستوى (التناسب) تتوزع السطور الشعرية الأربعة نغمة (المتدارك) على هذا النحو :

فاعلن فاعلان	
٧	سطر ١
١٣	سطر ٢
١٩	سطر ٣
١٥	سطر ٤

يبد أن هذا التوتر الخفى بين البساطة والشمول هو انعكاس « مباشر » للعلاقة الحميمة بين الإيقاع والمعنى من خلال (التشاف الحسى) الذى يفسر لنا فهم الشاعر للأشياء .

وإذا عدنا إلى مفهوم الشاعر للكلمة فى أقدم دواوينه (مدينة بلا قلب) وجدناه يقول إن :

الكلمة بحر يركب سبعين مساء
حتى يلد اللؤلؤ

أى أن الكلام هو انبثاق (النور) و (الصفاء) و (الاستدارة) من عتمة متكاثفة الطبقات . الكلام (بحر) تلد (اللؤلؤ) . واللؤلؤ هو المعنى الناصع المضيء الذى يتخلق عبر حركة المياه العالية ، عبر إيقاعها المتوالى فى رحلة طويلة تتميز أيضاً بسمتها العددى (سبعين مساء) .

والكلمة فى ذاتها كيان له شفافية خاصة وحسية خاصة فى الوقت نفسه . والشفافية والحسية يجتمعان معاً فى كل من صورة (الماء) وصورة (اللؤلؤ) . وهما صورتان طبيعيتان كذلك ، بهما نكهة القداسة النابعة من أولية الخلق :

— فى البدء كانت الكلمة .
— فى البدء كانت المياه .

وأولية الخلق هى التى نجدتها أيضاً فى (أغنية للقاهرة) من ديوانه الأخير :

كلمات ، هى البواكير من كل نطفة ،
وهى الوردة أولى الأشياء ، أولى الأمان .

إن هذا الوعى الزمنى فى جوهره هو القرينة الموازية لفكرة « الإيقاع » بوصفها ناظماً للأشياء . ولقد قال « أريستوكسين » فيلسوف القرن الثالث قبل الميلاد : « إن فهم الموسيقى يخضع لشرطين : أولهما تذكر ما فات ، وثانيهما سبق ما سوف يحدث » . ويعلق « چان برتلمى » : وهكذا يستند إدراك الشكل الموسيقى إلى الرغبة وإلى الذاكرة .

ونحن نجد عنصر « الرغبة » موجوداً بكثافة شديدة فى محاولة السبق أو النبوة التى يشير إليها « أريستوكسين » فى :

— وهو باقى ،
ونحن نزول !
— وجهها مقبل
أرى الأرض تمشى فى سماء قريبة
وعليها من كل ما أخرجته حشاها

ومن الملاحظ أن نسبة ٣ : ٥ هى نفسها نسبة عدد السطور التى تكون فى القصيدة متوالية عددية إلى غيرها من السطور ، كما أن الحماسى يقابل الرقم ٣ فى « دورة الحماسيات » عند للتظهيرين الرياضيين للموسيقى ، بدءاً من « فيثاغورس » وانتهاء به « لايبنتز » الذى يقول : « إن الفنان الموسيقى رجل يمارس الحساب ويجهل أنه يمارسه ، ولا يعرف أنه يستخدم الأعداد ، ومع هذا فهو يستخدمها فعلاً » .

ربما ترتبط طرافة هذا الربط بين الشعر والموسيقى وعلم الحساب بما كان يسميه « رامو » (الدفعة الأولى للطبيعة) ، وهو يعنى المقام المتكامل الذى يمثل المهاد الرئيسى فى المارمونى الكلاسيكى .

ولأن جذور الإيقاع — فيما يرى بودلير — أشد قوة من تلك التى تشير إليها أى نظرية كلاسيكية ، فلا بأس أن نوفق بين الينابيع الأولى التى شكلت يوماً من الأيام قرائن متائلة أو تناسبات مطردة فى بدايات المعرفة . ألا يحمل الشعر فى طوابعه — كما يقول « فيشر » — الرغبة فى العودة إلى منبع اللغة ؟ ألا يحمل كل شاعر شوقاً إلى لغة سحرية بدئية ؟

يقول « أحمد عبد المعطى حجازى » مرة أخرى :

هائلا أحرث الصمت ،
هائذا أشعل النار فى الصمت ،
أسرج من صافنات القوافى
مهرة ،
وأطارد صمت القبايل !

(صمت)

ويقول أيضاً :

ولنا من لغة الله كلام
نتهجاه على تمجيد الصخر ،
ونقرأ مع الطير هدبلاً هديلاً

(يونانيا)

وتفجر فينا صفات (النار) و (الخيل) و (الصخر) و (الطير) بداءة اللغة وبكارها . وهذه البداءة أو البكارية نفسها هى ما يحمل من الكلام كلاماً مقدساً لأنه إلهى وأولى وقديم . إنه الكلام المتناغم مع الطبيعة بكل بساطتها وتنوُّها .

هذه الرؤية التى عملاً الفجوة غالباً بين المجرى (الشئ) والحسى (تفصيلات الطبيعة الغضة المفعمة) هى ما ينتبه إليه « ياروسلاف استكينتش » فى شعر « أحمد عبد المعطى حجازى » عبر ملحمة ذكية فيقول : إن فى قصيدته توتراً خفياً يشبه التناقض بين البساطة والشمولية من حيث التجربة .

الشعري في صورته العامة على الصحيح والمجزوء معاً . يقول
الشاعر في (أغنية للقاهرة) وهي من بحر الخفيف « فاعلاتن مستنقع
لن فاعلاتن » :

وهنا كانت ليلتي وسري
دهشتي الأولى ، واعتزتي موسيقى
اعتزان منها بكاء ،
وكانت
تلم ما فرطته مني يداها
وتنهل فوق جذعي رؤاها
كنت وحدي ،
وكان ثمة موسيقى تنتهي
وأنا بين برزخ ، وجبور
وفيبي وحضور .

بل إن الشاعر ليدخل النثر الصريح في النسيج الإيقاعي ، ويقتنه
من خلال ما يسميه « جاكوبسون » بأسلوب (التوازي النحوي) ؛
أي تكرار النمط الصرفي للجملة ، فيقول :

هنا كان حسن فؤاد
— . —

وهنا كان صلاح جاهين
— . —

هنا كانت قهوة جدد الله ، ومتحف الفن الحديث ،
وايزافيتش ، ودار الأوبرا .

وهو يلجأ إلى التنويع الصوتي نفسه في (خيرية) ، فيفجر إمكاناته
بحر (المجنث) الإيقاعية عبر التراوح في التدوير والوقف من خلال
تفعيلة المجزوء « مستنقع لن فاعلاتن » :

كانت هناك تلال
من خالص التبر ، كانت
من النساء عذارى كلؤلؤ متبور
ورب ظمي غريب
دهوته لسري !
وكان ثم رفات
يسيل بين محطات أدبرت ،
ومحطات أقبلت
وجسور
ولات حين نشور !

نستطيع إذن أن نتحدث عن (الإيقاع) في شعر « أحمد عبد المعطي
حجازي » بوصفه « قيمة مهيمنة » من ناحية ، وبوصفه « علامة »

ألم تمشي ،
وأعلام أراها .
— من ينزل الغيم ؟
لي فيه وردة

أزهرت وحدها هناك ، وأبقت
جذورها راعيات
في جسمي المهجور
— واكتشفنا وطناً في زهرة الدفل
ووقتاً صافياً يرشح في الوديان من كثر الفصول
— ولي شرطان يتلجان يوماً فيك ،
حيث يلوح شراعي الضليل ،
أبيض في غروب الشمس أو منتصف الليل .

أما عنصر « الذاكرة » فلا يقل حضوراً ، حيث :
الأصدقاء الحميمون أقبلوا
في ثياب جديدة
من بلاد بعيدة
وقبور .

هذه الوجوه التي عرف الشاعر فيها « صلاح عبد الصبور » و
« أمل دنقل » و « عبد الفتاح غبن » . وهذه الذكرى التي :
.. إذا نكأت .
في القلب جرحاً ، علمنا لادواء له
حتى نعود

أو :
زمن يلتقي منازل الأولى
فلا يدرك منها
إلا طولاً طولاً .

الأسماء كلها ، والامكنة جميعاً ، تعبر في مشهد الزمن ، وتتحقق
بين الذاكرة والرغبة في حراك مستمر . وهي تكتسب ملامحها إذا
كانت أسماء ، وتضاريسها إذا كانت أمكنة ، من تقنية الإيقاع التي
تنولد عبرها مساحات الظل والضوء في لوحة تمثل جدلية الزمن .
الإيقاع ببساطة هو رجم التكوين .

والشاعر أحياناً يسمى إلى تفجير طاقة إيقاعية جديدة من خلال
اللعب على إمكانية البحور المركبة في التنويع الموسيقي . وهو يلجأ
إلى « تعدد الصوت » من داخل البحر نفسه عبر وسيلتين : أولاً
التراوح في الوقف والتدوير ، وثانياً المزج بين تفعيلات البحر في
شكله الأصلي وتفعيلات ضرب من ضروبه ، بحيث ينطوي الإيقاع

والأرق نوع من التأمل يقيظ المتوتر للمحظة التي يجب عبورها بالنوم . فإذا ارتبط هذا التأمل بالماضي (التذكار) صار إيقاع الزمن إيقاعاً رثائياً أو طليئاً ، صار يقظة الماضي في الحاضر . يتكرر هذا المعنى في :

« حلال بوقفة ! »

(أهنية للقاهرة)

فالوقوف يكون على الطلل . ووفقاً لتقاليد الشاعر العربي القديم في استدعاء (المتن) ، فإن الشاعر فيها يبدو يعمد إلى استدعاء « البحرى » و « شوقى » في سينتيهما المشهورتين ليربط في هذه المرة بين « العلوى » في :

صنت نفسى عما يندس نفسى
أوقفت عن جداء كل جيس .

وبين « الماضي » في :

اختلاف البهار والليل ينسى
أذكرا في الصبا وأيام أنسى

والمعلو هو ارتفاع زمنى على الموت فيها هو ترفع عن النقص الذى يندس النموذج المنشود للإنسان المقدس :

ودخلنا الزمان نصبح في صمرنا الجميل ونمسى

إن الحمص في حرف (السين) [حرف الحسيس] هو النبع الذى يتحدرو فيه الماضي ليعلو على الزوال العابر ويكتسب قيمة الخلود في الوجهين المرتين (حسن فؤاد ، وصلاح جاهين) . لكان المرتبة هي محطة الزمن الآخر بتعبير الشاعر في « كائنات مملكة الليل » ، أو لكان إيقاع الروح :

زمن واقف

يتعامد فوق مدى الزمن الألفى .

(المراثى .. أو محطات الزمن الآخر)

يقول « مرسيا إلباد » إن الإنسان الدينى يعيش في كون منفرد بمعنيين : الأول أنه على اتصال بالآلهة ، والثاني أنه يشارك في قداسة العالم . والشاعر هنا يمتلك هذا البعد المقدس من خلال كونه متصلاً بالماضي ومشاركاً في قداسة العالم (موضوع المطلق) على نحو زمنى . إنه شيخ الوقت بالمعنى الذى يضيفه على شخصية (البيوتوبيا) فيقول :

ولنقل إنك شيخ الوقت

من ناحية ثانية . بل نستطيع أن نقول إن الإيقاع علامة تمثل قيمة مهيمنة بين العلامات الأخرى في هذا الشعر .

والإيقاع وفقاً لهذا التصور (مولد) لمجمل الخصائص البارزة في قصيدة الشاعر ؛ مولد للشفافية التى تنعكس من خلالها الصور في مرآة ناصعة ؛ ومولد للتضجر الحسى الذى يهد صداه الحميم في تفصيلات الأشكال الملموسة ، يهدأ من جسد الأنثى ، وانتهاءً بكونات الطبيعة وأشياءها ؛ بل إنه مولد كذلك لحساسية الذات تجاه ذاتها ؛ فانا الشاعر واردة خلف الصور وتلف المحكيات بما يجعل منها (الأنا الكونية) التى تلهج بلسان الكائنات ، وقد يجعل منها (طوطماً مقدساً) كما في « كائنات مملكة الليل » :

أنا إله الجنس والخوف .

وأخر الذكور .

وهذه التوليدات كلها تفرغ فضاء الزمن بروح النبى الشرقى الذى يجمع بين كونه (مقدساً) وكونه (قرباناً) ، بين كونه (حسياً) وكونه (رمزاً) . إنه سر الزمن واسمه ومعناه :

« صنت نفسى

عما يندس نفسى »

فاكشفى هذه السحابة من وجهك النقى ،

أنا العاشق المقيم ،

مفتيك !

حملت الاسم العظيم

ولم أرحل سوى إليك ،

فهل آن أن نفره لظلل

ونتجلى بعد لبس ؟

(أهنية للقاهرة)

وثمة إيقاع للـ (تناس) نفسه في شعر « أحمد عبد المعطى حجازى » بوصفه إشارة إلى زمن أو إلى كلام في زمن . وهذا الإيقاع له وضوح ونبالة وحزن ؛ له ما يشبه حنان المرتبة وشجنها :

يا صاحبي

أحرر في كنوسكها

أم في كنوسكها هم وتذكرا !

(طليية)

وسرعان ما يرتبط « التذكار » بالأرق الذى يحيل إليه بيت « المتن » العظيم :

يا صاحبي أحرر في كنوسكها

أم في كنوسكها هم ونسيه

فابض أياها الشيخ الجليل
أن أن يستأنف الأندلسيون الرحيل

(يونوبيا)
إلى جالك بيرك

إنها أسطورة الزمن المفقود والمكان المفقود بما تنطوي عليه من
إيقاع دائري ذي طبيعة صوفية ملموسة :

ولنا البرزخ ، والمعراج فينا
واتصال القدم العاري بماء البحر ، أو بالرمل
عشق وحلول

(يونوبيا)

وفي مأثور « أبي يزيد البسطامي » أنه قال : جلست ذات مرة
وحدى فخطر لي أنني شيخ الوقت . وأنه قال : أوقاتكم
مقطوعة .. ووقتي ما له طرفان .

الزمن بذلك هو موسيقى الذات المقدسة . المكان زمن لأن
المكان إيقاع غائر في الروح . والكلام زمن لأنه أيضاً كذلك . وكل
شيء يعزف أولياته في مجرى لا ينتهي حتى لو اعترضه الموت ،
ليستمر في التدفق والديمومة عبر الحياة الحسية .

وتظل مثل الحلم زاهية ، فأدعوها إلى كلس ،
وأتممها إلى نهر المرايا
نرتدى أحلامنا الأولى
إلى أن نبليغ الزمن النقي ،

فلا نخوض ، وننتهي ، حتى يداهنا الشروق
(الرجل والقصيدة)

إن (نهر المرايا) هو المجال الوحيد لإيقاع الحلم المشترك بين الأنا
والقصيدة والمرأة ، وهو الطريق إلى زمن بلا شائبة ، يسرى دون
توقف إلى غاية يتكشف عنها حجابها (يداهنا الشروق) بفتة .
وهنا تصير النهاية بدءاً ، والبدء عودة إلى دورة تتجدد . هنا تصير
الأنا والمكان والزمن وحدة واحدة :

واحدنا بالمسافات ، وبالوقت ،
فما عاد لنا بدء ، وما عاد وصول

(يونوبيا)

وفي هذه الذروة العالية من التواصل الكوني لابد أن يصبح المعنى
في ذاته إيقاعاً ، والإيقاع في ذاته معنى ، بل لابد أن يصبح المعنى
والإيقاع كلاهما مغامرة تنطوي على لغة خاصة نغمة حقيقة
الوجود .



قراءة | مفهوم النص

لنصر حامد أبو زيد

حسن حنفي

أولاً : قراءة النص أم قراءة النفس ؟

عندما يقرأ الباحث موضوعاً خارجياً مستقلاً عنه ومهاداً أمامه فإنه يشاهد ويقارن ، ويصف ويحلل ، مثل عالم الطبيعة . أما عندما يقرأ موضوعاً داخلياً هو جزء منه فإنه يحلل نفسه ، ويصف تجاربه ، ويعبر عن مواقفه . وقراء « مفهوم النص » من النوع الثاني^(١) ، فالموضوع وصاحبه ، والكتاب ومؤلفه ، كلاهما من مكونات النفس ، وجزء من تاريخها ، بل بنيتها ، إلى حد يصعب معه تحديد من يقرأ ، هل يقرأ « مفهوم النص » مشروع « التراث والتجديد » ويمسك عليه صورته ، أو تقرأ المراجعات المستمرة لمراحل « التراث والتجديد » - منذ البيان النظري الأول « موقفنا من التراث القديم » (١٩٨٠) إلى « من العقيدة إلى الثورة » (١٩٨٩) حتى « من التقبل إلى الإبداع » الذي هو في سبيل التكوين « مفهوم النص » ، الذي تتمسك صورته عليه ؟

« مفهوم النص » تطوير لمشروع « التراث والتجديد » ، وأحد مراحله المتقدمة ، من المغزى إلى الدلالة ، ومن التلويح إلى التأويل ، ومن الخطاب الإيديولوجي إلى الخطاب العلمي ، ومن القراءة المفروضة إلى القراءة المنتجة ، ومن قراءة الحاضر في الماضي إلى قراءة الماضي في الحاضر ، ومن البناء الشعوري إلى البناء التاريخي ، ومن إعادة الطلاء إلى إعادة البناء^(٢) . فمن هذا الموقف المتقدم لـ « مفهوم النص » تتم قراءته ومراجعته ، لا من أجل إرجاعه إلى وراء ، إلى المصدر الذي خرج منه ، فالجنيح لا يعود إلى الرحم ، ولكن من أجل دفعه إلى أمام ، إلى حلمه الذي يسمى إليه ، حتى يحقق مرحلته المتقدمة ، وحتى يستقل الجيل الجديد عن الجيل القديم ، ثم يصبح الجيل الجديد قديماً يتولد عنه جيل جديد ثان ، في دورة مستمرة للحياة ، ويتحقق توالد الباحثين والمفكرين والفلاسفة والعلماء بعضهم من بعض ، كما هو الحال في أنساب

الألوة عند القدماء . نعيش ذلك منذ فجر نهضتنا الأخيرة عند الرواد الأوائل للتيارات الفكرية الثلاثة في الفكر العربي الحديث ، من الأفغان والطهطاوي وشبل شمبل إلى الجيل الثالث : محمد عبده ولطفى السيد وفرح أنطون ، إلى الجيل الثالث : رشيد رضا وطه حسين ويعقوب صروف ، إلى الجيل الرابع : حسن البنا وأمين الخولي وزكي نجيب محمود . ويعترف المؤلف بفضل السابقين طه حسين (ص ٢٠) وأمين الخولي (ص ٢٢) . ونحن ، المراجع والمؤلف ، أبناء الجيل الخامس .

وهذا كله يفرض منهجاً معيناً في المراجعة : لمجرد العرض تكرار لا جديد فيه . وقراءة الكتاب نفسه ، في هذه الحالة ، أفضل من مراجعته ، فالنص المباشر أفضل من التوسط إليه بوسيط هو المراجعة . ومضى يضع أحد لأحد لقمة ؟ أما قراءة النص من أجل إعادة إنتاجه فيشمل العرض والقراءة ، أي العرض الكاشف ، إما بالرجوع إلى بنية النص ذاته وتركيبه من حيث فن التأليف وصناعة الكتاب ، وهذه هي المراجعة الشكلية ، أو بإرجاعه إلى الموضوع ذاته من أجل إعادة دراسته من حيث هو علم ، وهذه هي المراجعة الموضوعية .

ولا تعنى المراجعة كبل المدح أو الذم للكتاب وصاحبه ، فقد جاوز الفكر العربي والبحث العلمي في أوطاننا هذا الذي برع فيه القدماء والمحدثون ، المديح والهجاء ، شعراً ونثراً ، علانية وسراً ، فالمؤلف عالم ومواطن جاد ، والمراجع كذلك ، والقضية مشتركة ، والهم لدى الجميع ، والصواب صواب الاثنين ، والخطأ خطأ الاثنين . كما لا تعنى المراجعة بيان الصواب والخطأ ، الصواب لتأييده والثناء عليه ، والخطأ لتقده والتحذير منه ، فتلك مراجعة المتفرجين وليس اللاعبين ، والعاجزين وليس القادرين . إنما تعنى المراجعة المشاركة في إنتاج النص بما هو عمل جماعي ، ومسؤولية

وإن لم يضم شيئاً من علم أصول الدين ومن علوم الحكمة ، من الكلام والفلسفة . وإنما لمجازفة من أجل التواء العلوم والتخصصات في حضارة تجمع بينها ، ويجمع بينها المؤلف في ميدان « الدراسات الإسلامية » (ص ٢٢) .

ثانياً : « مفهوم النص » فتح جديد .

ويعمل « مفهوم النص » فتحاً جديداً في الدراسات الإسلامية ، القرآنية والأدبية واللغوية ، مجاوزاً تكرار القدماء الذي لا يضيف جديداً ، أو تقليد المحدثين لعلم اللسانيات الحديث وما أكثره لدى إخواننا المغاربة ، ترجمة وتالياً^(٣) . إنه جهد أصيل لقراءة القدماء من منظور المحدثين ، وإتباعاً لمعادلة صعبة ، وميزان ذهب لا يقدر عليه إلا القليل . هذا الوسط المتعادل الذي حاول « مفهوم النص » الحرص عليه ، لم يضح صاحبه بالموضوع ، أى النص ، من أجل الذات ، أى المفسر ، ومن ثم رد النص إلى قارئه ، ولا بالذات من أجل الموضوع ، وفصل النص عن مؤلفه وقارئه وإعطائه بنية مستقلة ، بصرف النظر عن وجوده الشعوري ، بل حاول الجمع بين الاثنين في نسق متناسب ، واحتدال واتزان ، لتحقيق المعادلة الصعبة بين المنهج الظاهري والمنهج البنيوي (ص ٦) .

وهو دراسة للنص الديني ، « القرآن الكريم » ، دراسة أدبية من حيث أشكال تكوينه ، وهو الهدف الأول من الدراسة (ص ٢١ — ٢٢) ، فالنص في النهاية نص ، لا فرق بين النص الديني والنص الأدبي والنص التاريخي والنص القانوني والنص الفلسفي . . إلخ ، فالكل إبداع . ولا اختلاف بين النصوص من حيث تكوينها وأثرها ، تشكّلها وتشكيلها ، إلا في الدرجة ، أما في النوع فلا اختلاف ، فالمسافة بين النص الديني والنص الأدبي ليست بعيدة .

والوحي الإلهي هو قصد من الله تعالى إلى الإنسان ، وخطاب موجه إلى البشر على لسان النبي وبلغته قومه . فالوحي الإلهي هو وحى ألقاه الله تعالى وتلقاه البشر ، أعطاه الله تعالى ونطق به النبي وفهمه الناس . ولا شيء يخرج من لا شيء ، فالكل حلقات متصلة ، وإنما الاختلاف في الصياغة وفي الأثر ، في الشكل وفي المضمون . فالمسافة ليست بعيدة بين الشعر القديم والقرآن الجديد (ص ١٥٧ — ١٦١) ، وبين السجع القديم والأسلوب القرآن (ص ١٦١ — ١٦٤) . ويمكن دراسة الخصائص الأسلوبية بين سجع الكهان وبين القرآن (ص ٩١ — ٩٢) . ومراحل الوحي متصلة من اليهودية إلى المسيحية إلى الإسلام . عرف العرب اليهودية ولم يتبنوها لمنصرتيها ، كما عرفوا النصرانية لأنها دين الروم المحتلين بدار العرب ، وعرفوا الإسلام من خلال الحنفية دين إبراهيم (ص ٧٠ — ٧٤)^(٤) . لا يوجد في الإنتاج الأدبي لقوم حلقات مفقودة ، وإبداع أصيل على غير منوال . ولا يقلل ذلك من شأن الإبداع . لقد ربينا على أن الإسلام تقطع مع الجاهلية ، وأن ثورة ٢٣ يوليو انفصال عما سبقها ، فلا نحن حافظنا على القديم وفهمنا تطوره ، ولا على الجديد لعدم تأصيله .

جماعة . القضية قضية الجميع ، والمسئولية مسؤولية الجميع . إن المراجعة ذاتها عمل مشترك بين المراجع والمؤلف ، لا في قراءة مشتركة للنص فحسب ، بل في المراجعة الفعلية كذلك . يقرأ المراجع المؤلف ، ثم يقرأ المؤلف مراجعة المراجع ، ثم يقرأ المراجع مراجعة المؤلف لمراجعته ، وهكذا يستمر الإنتاج المشترك للنص بين المؤلف والقارئ بوصفه مراجعاً ، وبين القارئ والمؤلف بوصفهما مراجعين لنص المؤلف الأول . وهكذا يمكن الحصول على تأليف مشترك ومراجعة مشتركة ، بحيث لا يكون هناك فرق بين التأليف والمراجعة ، بين النص المؤلف والنص المراجع ، أو — باختصار — بين المؤلف الأول والقارئ الأول . ثم يموت كلاهما ويصبح نصهما ملكاً للجميع ، قراءة وتالياً وإعادة إنتاج . وهكذا يتطور العلم ، وتتقدم المعارف ، وتتراكم الخبرات . وقد نشأ « مفهوم النص » نفسه من هذا العمل المشترك بين المؤلف وطلابه ، سواء في آداب القاهرة أو آداب الخرطوم (ص ٥) .

وتصعب المراجعة إلا عندما لا يتناقض الموقفان ، موقف المؤلف وموقف المراجع . فالمراجعة في هذه الحالة تكون أشبه بالتحسين منها بالقلب ، وتكون في الفكر أشبه بالإصلاح منها بالثورة ، وأقرب إلى الاتصال منها إلى الانقطاع ، تنوعاً على لحن ، وليس لحناً مقابلاً ، وبلغه الموسيقى « هارمون » وليس « كونتراپونت » . ومراجعة « مفهوم النص » مثل هذه الحالة ، اتفاق بين المراجع والمؤلف ، في الجوهر وإن لم يكن في الأعراض ، في النوع وإن لم يكن في الدرجة . ومن ثم تكون مهمة المراجعة هي رفع النص إلى ميدانه وليس إخراجها منه ، وقياسه بمقاييسه وليس نقله إلى ميدان آخر خارجه ، وتطبيق مقاييس أخرى عليه . ويكون الغرض من بعض الملاحظات النقدية هو إكمال النص وإعادة إنتاجه ، فما تم كسبه قد حصلنا عليه ، إنما المراجعة هي طلب المزيد من المكاسب دون خسارة تذكر ، إلا سهواً أو نسياناً .

ومن الظلم في المراجعة مطالبة المؤلف بما لم يقدم به على أساس أنه كان من الواجب أن يفعله ، لأنه لو كان الأمر كذلك لكان قد فعله . وفي هذه الحالة تكون المراجعة تأليفاً موازياً ثانياً وليس إنتاجاً مشتركاً للنص الأول . الكتاب في النهاية رؤية المؤلف وعمله وليس رؤية المراجع وعمله . ولكن من العدل مراجعة المؤلف فيما فعله فحسب من أجل تحسينه وإكماله بما هو مسئولية مشتركة ، وتذكيره بما فات ، أو تصحيح حكم ، أو اتفاق لفن الصنعة ، أو شحذ لمة ، أو تحقيق النوايا بدلاً من الاكتفاء بالإعلان عنها ، وكلنا هذا الكيان المزدوج بين الحلم والواقع ، بين الطموح والإمكان ، من أجل مزيد من الكمال الذي نسمى إليه .

لست المراجع كان أديباً ناقداً ليحسن المراجعة ، أو كان لغويًا ليحسن فهم الدلالات ، عالماً بالتراث الأدبي والبلاغي ليحسن تقدير الموقف . لكن المراجع مشتغل بالتراث الفلسفي ، يتعامل مع « مفهوم النص » بوصفه كذلك ، لاسيما أن الكتاب يضم بين دفتيه مادة من علوم القرآن ومن علم أصول الفقه ومن علوم التصوف ،

سبيلاً أو شرعية أو مبرراً . وهو يعتمد في ذلك على العقل والبداية والمنطق ، وإن لم يعتمد كثيراً على المصلحة والصالح العام ، كما يفعل المراجع الفقيه . ومثال ذلك اختلاف القدماء في معنى « قرأ » في أول ما نزل من القرآن بمعنى ردد أو جمع ، واختلافهم في أول ما نزل من القرآن ، وفي نزول الآية مرتين ، وفي نسخ الحكم وبقاء التلاوة (ص ١٣٨ — ١٤٨) .

وأخيراً يمتاز « مفهوم النص » بأسلوب دقيق وواضح ، لا إسهاب فيه ولا صخب . وهو يلجأ إلى الرسوم التوضيحية والجداول البيانية لمزيد من التوضيح والإقناع ، مثل الرسم الخاص بالبعد الرأسى في الوحي من الله تعالى إلى النبي عن طريق الملك ، والبعد الرأسى فيه من الملك إلى الرسول (ص ٤٧ ، ٦٤) ، والتكرار اللغوى في سورة اقرأ (ص ٧٨) ، وسورة المدثر (ص ٨٢) ، والوضوح والغموض (ص ٢٠٣) في المحكم والمشابه ، وسنحنيات سورة الفاتحة في علاقتها بعلم القرآن (ص ٣٤٧) ، وسورة الإخلاص في علاقتها بمعرفة الذات (ص ٣٤٨) ، وآية الكرسي في علاقتها بعلم الله (ص ٣٤٩) ، والجداول البيانية الموضحة ، مثل العموم والخصوص (ص ٢٣٤) ، وفي آخر الكتاب عن الآيات الجواهر والآيات الدرر ونسبها (ص ٣٣٨ — ٣٤٦) ، وقسمة علوم القرآن (ص ٣٥٠) .

ثالثاً : « مفهوم النص » ولبن التأليف .

يعنى الفن هنا صنعة التأليف من حيث الشكل ، مثل تقسيم الأبواب والفصول من حيث تناسبها وتناسبها ، أى فن « التضمين » . فالعمل العلمى مثل العمل الأدبى والعمل الفنى له نسبة وتناسق . وهى أمور حرفية صرف ، لا تتعلق بالمضمون .

ينقسم الكتاب إلى ثلاثة أبواب : الأول « النص في الثقافة (التشكيل والتشكيل) » (١٢٩ صفحة) ، والثانى « آليات النص » (١٢٠ صفحة) ، والثالث « تحويل مفهوم النص ووظيفته » (٧٥ صفحة) . ويبدو التناسق من حيث الكم بين البابى الأولين ، ثم عدم التناسب بينهما من ناحية وبين الباب الثالث من ناحية أخرى . فالثالث أكبر بقليل من نصف أحد البابى الأولين ، حل نحو يوحى بأن موضوع الباب الثالث أقل أهمية أو أقل دراسة أو أقل تفصيلاً أو ربما كان خارجاً عن الموضوع . ويتأكد ذلك بقسمة الباب الأول إلى خمسة فصول متناسبة : مفهوم الوحي (٣١ صفحة) ، التلقى الأول للنص (١٨ صفحة) ، المكى والمدن (٢٤ صفحة) ، أسباب النزول (٢٢ صفحة) ، النسخ والنسخ (٢٢ صفحة) . والأول أكبرها ، وأصغرها الثانى . كذلك ينقسم الباب الثانى إلى خمسة فصول متناسبة : الإعجاز (٢٤ صفحة) ، المناسبة بين الآيات والسور (١٩ صفحة) ، الغموض والوضوح (٢٢ صفحة) ، العام والخاص (٣٥ صفحة) ، التفسير والتأويل (٢٧ صفحة) ، وأكبرها الرابع ، وأصغرها الثانى . أما الباب الثالث فإنه لا ينقسم إلى فصول ، لأن مادته لا تتحمل ، وبنته لم تكتمل . فهو مقسم إلى ثمانية بنود مرقمة

النص منتج ثقافى (ص ٢٧) صاغه البشر شفاهاً أو تدويناً ، لا لرق في ذلك بين النص الأسمى أو النص الدينى . ولا فرق في ذلك بين النصوص الدينية للقرآنية والتوراتية والإنجيلية إلا في مدى قرب نواة النص Text من النص المنتج . في حالة النص القرآنى ، نواة النص هو النص ؛ لأنه لم يمر بحقبة شفاهية ، بل كان مدوناً منذ لحظة الإعلان ؛ وإنما كان الاختلاف في لحظة القراءة وفي جمع النص وتدوينه . وفي حالة النص الإنجيل هناك مسافة بين النواة والنص ؛ لأنه مر بحقبة شفاهية تتراوح بين ربع القرن والقرن . وفي النص التوراتى تبعد المسافة بين النواة والنص ؛ لأن المسافة بين الإعلان والتدوين تجاوزت الستة قرون ، من القرن الثالث عشر قبل الميلاد ، حيث عاش موسى ، حتى القرن السابع قبل الميلاد ، في الأسر البابلى ، حيث عاش عزرا الكاتب الذى دون التوراة .

والوحي بشرى بمعنى أنه معطى لبشر ، وهو الرسول ، ومصوغ بلغة بشرية ، هى اللغة العربية ، ومنقول إلى البشر ليحولوه إلى شريعة في حياتهم الخاصة والعامة . نقله الرواة شفاهاً ، ودونه الحفظة كتابة في أثناء حياة الرسول وبعده . فهمه الناس ، واختلفوا في تفسيره ، بل تضاربوا في تأويله ، وتبنت أنظمة سياسية واجتماعية متباينة من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار ، المحافظة منها والليبرالية ، الرجعية والتقدمية ، فالوحي إنسانيات ، أو إنجيات تحولت إلى إنسانيات ؛ إنه كلام الله عندما أصبح كلاماً للبشر^(٥) . وتلك أهمية المنتج (ص ٢٧ — ٣٢) .

والوحي معنى الإعلام . وهو لا يشير إلى النبوة وحدها بل إلى أى نظام من الرموز للحيوان ولنباتات وللعجماء وليس إلى الإنسان وحده . الوحي نظام اتصال وإعلام . وقد كان جزءاً من مفاهيم الثقافة العربية السائدة قبل الإسلام . وهذا كله يؤكد أن ظاهرة الوحي — القرآن — لم تكن ظاهرة مفارقة للواقع أو مثل وثياً عليه ونحوها ؛ لغوائيه ، بل كانت جزءاً من مفاهيم الثقافة ، ونابعة من مواصفاتها وتصوراتها (ص ٣٨) . فالعربى يخاطب الشاعر والعراف والكاهن ، والنبي يخاطب العربى . فالاتصال بين مريبيل ومتلق كان شائعاً في الثقافة العربية .

ويركز « مفهوم النص » على التحليل الدلائلى ، وهو إسهام لغوى قديم وجديد ، من معارف القدماء وسيبويه والمحدثين (ص ١٠٤ — ١٠٨) . ويبرز المؤلف في اختصاصه بلاغياً وناقداً . وله باع سابق في الموضوع منذ دراسته الأولى عن التأويل عند المعتزلة والتأويل عند ابن عربى^(٦) . فالتفسير بيان ، والتأويل كشف عن الدلالة الخفية للأفعال ، والعودة إلى أصل الشيء . التفسير يتجه إلى الخارج ، والتأويل إلى الداخل ؛ التفسير للعلمة والتأويل للخاصة ؛ التفسير علم والتأويل لهندولوجيا (ص ٢٥٢ — ٢٧٣) .

ويتميز « مفهوم النص » بالقدرة على أخذ مواقف صريحة فيما اختلف فيه القدماء ، والاختيار بين البدائل ، والترجيح بين الروايات ، في شجاعة يحسد عليها صاحبها ، دون محاولات للتوفيق ، لا يجد لها

الدينى والمنهج العلمى ، يكشف عن موقف المؤلف النظرى ورؤيته للعلم والمواطنة ، ولدور العالم والمواطن (٢٣ صفحة) . ولكنه يخلو من خاتمة يجعل فيها الباحث أهم النتائج العامة للبحث ، ويراجعها على مقدماته النظرية الأولى لمعرفة إلى أى حد تتفق معها وتخرج منها ، أو فى حجمها وأهميتها .

كما تبدو الجداول الأخيرة (١٣ صفحة) مستمدة من الغزالى من حيث هى مادة وإن لم تكن كذلك فى صياغتها . وهى ثلاثة أنواع : الأول تصنيف آيات كل سورة طبقاً لنوعين : الآيات الجواهر والآيات الدرر (٩ صفحات) ، ثم عقد نسب رياضية عامة بينها (١٥١٨ آية) وبين مجموع آيات القرآن (٦٢٦٦ آية) وهى ٢٤,٢٢٥ ٪ ، الآيات الجواهر منها ١٢,٣٣٨ ٪ ، والآيات الدرر ١١,٧٧٧ ٪ ، وتوجد فى ٩٨ سورة من ١١٤ هى مجموع سور القرآن ، ومن ثم تكون نسبتها ٨٥,٩٦ ٪ . والثانى رسوم بيانية لمنحنيات ثلاث سور بالنسبة لمجموعها : منحى سورة الفاتحة فى علاقتها بعلم القرآن ، ومنحى سورة الإخلاص فى علاقتها بمعرفة الذات ، ومنحى آية الكرسي فى علاقتها بعلم معرفة الله (٣ صفحات) . والثالث جدول واحد يشمل قسمة علوم اللباب إلى الطبقة السفلى والطبقة العليا ، وقسمة الطبقة السفلى إلى أحوال السالكين والثائين (قصص القرآن) ، وحاجة الكفار ومجاهداتهم (علم الكلام) ، وتعريف عبارة منازل الطريق (علم الفقه) . ثم قسمة الطبقة العليا إلى معرفة الله ، وطريق السلوك إلى الله (الطريق المستقيم) ، وتعريف الحال عند الوصول (الثواب والعقاب) . ثم قسمة قصص القرآن إلى قصص الأنبياء وقصص الكفار ، وعلم الكلام إلى الرد على ذكر الله بما لا يليق ، والرد على ذكر الرسول بما لا يليق ، والرد على إنكار اليوم الآخر . ثم قسمة معرفة الله إلى معرفة الذات ، ومعرفة الصفات ، ومعرفة الأفعال . ثم قسمة معرفة الأفعال إلى عالم الغيب والملوكوت ، وعالم الحس والشهادة . أما علوم الفشر والصدف فلها أقل تفرعاً من علوم اللباب ، إذ تنقسم مرة واحدة إلى خمسة علوم : علم هجارج الحروف (الأصوات) ، وعلم اللغة (الألفاظ) ، وعلم النحو (الإعراب) ، وعلم القراءات (وجوه الإعراب) ، وعلم التفسير (الظاهر) . وكل ذلك مادة غنية لو تم تفصيلها وتحليلها إلى بنى النص فى الشعور وفى الكون كما يفعل الصوفية عمومًا ، والشيعية خصوصًا ، والباطنية على وجه أخص . وهى مادة لم تدخل فى متن الكتاب شرحاً وتفصيلاً ، كما أنها خارجة عن علوم القرآن . والكتاب الرئيسى الذى استمد منه الباحث المادة « جواهر القرآن » للغزالى ليس مؤلفاً فى علوم القرآن بالمعنى الاصطلاحى ، بل هو بصور موقف الصوفية من النص القرآن ، ومن ثم كان أدخل فى علوم التصوف .

إن بنية الكتاب على هذا النحو ، من باين فى الموضوع وباب ثالث خارج الموضوع ، ينقصها باب أول تمهيدى عن مفهوم النص ، فى العلوم الإسلامية ، مادام قد تم الخروج من علوم القرآن فى البابين الأول والثانى إلى علوم التصوف فى الباب الثالث . وقد

مضاوئة الطول ، كما بأت : علوم الفشر والصدف (٤ صفحات) ؛ علوم اللباب (الطبقة العليا) (١٣ صفحة) ؛ علوم اللباب (الطبقة السفلى) (٦ صفحات) ؛ مكانة الفقهاء والمتكلمين (صفتان) ؛ التأويل (من الفشر إلى اللب) (٨ صفحات) ؛ التأويل (من المجاز إلى الحقيقة) (٦ صفحات) ؛ العامة والخاصة (الظاهر والباطن) (٦ صفحات) ؛ تفاوت مستويات النص (١٢ صفحة) . وأكبر هذه البنود البند الثانى ، وأصغرها البند الرابع . وكان يمكن مجزئ من الثانى والروية قسمة هذا الباب على الأقل إلى خمسة فصول كذلك . الأول « علوم الفشر واللباب » : يضم البنود الثلاثة الأولى ، والثانى « التأويل بين الحقيقة والمجاز » : يضم البندين الخامس والسادس ، والثالث « تفاوت مستويات النص » ، ويشمل البند الثامن بمفرده ، والرابع « العامة والخاصة بين الظاهر والباطن » ، ويحتوى على البند السابع وحده ، والخامس « مكانة الفقهاء والمتكلمين » ، ويضم البند الرابع . وقد يكون السبب فى كون الباب الثالث على ما هو عليه ، دراسة النص الصوفى ، الغزالى نموذجاً ، ظروف الفرية فى أقصى الشرق ، هذا الصنيع البعيد ، وما يعنى ذلك من قلة المراجع ، وضرورة البحوث الجزئية التى تقتضيها الظروف فى هذا الموضوع أو ذاك ، ورغبة الباحث بعد ذلك فى جمع هذه الدراسات كلها فى كتاب واحد ، به وحدة الرؤية أو وحدة المنهج على حساب وحدة الموضوع (ص ٣٢) .

الباب الثالث كله « تحويل مفهوم النص ووظيفته » خارج عن موضوع النص فى علوم القرآن ، وأدخل فى موقف الصوفية من النص ، الغزالى نموذجاً . معرفة الله ، وطريق السلوك إلى الله ، وتعريف الحال عند الوصول ، والثواب والعقاب - كلها أدخل فى موضوعات التصوف الصرف ، وليس فى موضوع النص (ص ٢٨٤ - ٢٩٥) . وكذلك كان تصنيف العلوم خارج موضوع النص (ص ٢٩٧ - ٣٠٣) . ويصعب تصميم نموذج الغزالى على التصوف كله ، أو على موقف الصوفية من النص القرآن ، كما يصعب الحكم على الغزالى إجمالاً فى موقفه من النص من خلال الغزالى صوفياً ، فالغزالى هو صاحب « المستصفى فى علم أصول الفقه » كذلك ، وله فى النص موقف الأصولى الذى لا يبعد كثيراً عن مفهوم النص فى علوم القرآن ، خصوصاً فيما يتعلق بمنطق الألفاظ والمبادئ اللغوية . و « المستصفى » آخر ما كتب الغزالى بعد « جواهر القرآن » و « إحياء علوم الدين » و « المنقذ من الضلال » ، وكان له أبلىغ الأثر على ابن رشد الفقيه حتى شرحه ابن رشد . كما أن البندين السادس والسابع فى هذا الباب عن المجاز والحقيقة (ص ٣١٣ - ٣١٩) ، والظاهر والباطن (ص ٣١٩ - ٣٢٥) أدخل فى المبادئ اللغوية فى علم أصول الفقه ، وأقرب إلى الفصل الرابع من الباب الثانى « آليات النص » عن المصوم والمحصر ، والإطلاق والتقييد .

ويبدأ الكتاب بمقدمة تبين ظروف التأليف ومناسبتها ، والشكر الواجب لمن يستحقه (٤ صفحات) ، ثم تمهيد عن الخطاب

العدل بنية . وهل مائة علوم القرآن مستمدة من ذاتها أو أنها مستعارة من علم أصول الفقه ، من مباحث الألفاظ في المجمل والمبين ، والخاص والعلم ، أو من علم أصول الدين في الإيجاز ؟ إن علاقة المفسر بالنص ليست في علوم القرآن وحدها بل في كل العلوم . وقد درسها الباحث من قبل في علم الكلام عند المعتزلة ، ولدى الصوفية عند ابن عربي .

لم تظهر في « مفهوم النص » تاريخية علوم القرآن ، كيف نشأ هذا العلم ، وكيف تطور ، ومعى اكتحل ، وماذا كان الهدف من تأسيسه ، وكيف تم استعماله في كلياته ، أو استعمال موضوعاته المتعددة أجزاء في عملية الصراع الاجتماعي ، وكيف دخل في البنية الاجتماعية ، كيف تشكل نص علوم القرآن وكيف شكل ، ليس في البنية الثقافية فحسب ، بل أيضاً في البنية الاجتماعية .

ولم تقتصر المصادر والمراجع على علوم القرآن وحدها ، مثل « البرهان » للزركشي و « الإقتان » للسيوطي ، بل ضمت مراجع في العلوم النقلية الأخرى ، ومنها علم التفسير ، مثل « الكشاف » للزحري ، و « جامع البيان » للطبري ، ومنها علم الحديث ، مثل « تأويل مختلف الحديث » لابن قتيبة ، و « الجامع الصحيح » لمسلم ، و « مختصر صحيح مسلم » للمنذر ، ومنها علم السيرة ، مثل « السيرة النبوية » لابن هشام ، وبعض العلوم النقلية الأخرى ، ومنها علوم التصوف ، مثل « الفتوحات المكية » لابن عربي ، و « إحياء علوم الدين » ، و « المنقذ من الضلال » للغزالي . ولكن الغالب هو علم الكلام ، مثل « الفصل » لابن حزم ، و « إيجاز القرآن » للباقلاني ، و « الانتصار » للنخاط ، و « الملل والنحل » للشهرستاني ، و « إيجاز القرآن » للقاضي عبد الجبار ، و « فضائح الباطنية » للغزالي ، وبعض العلوم الإنسانية ، ومنها الأدب ، مثل « دلائل الإيجاز » لعبد القاهر ، و « التاريخ » مثل « المقدمة » لابن خلدون .

ومع ذلك تعتمد كثير من الفصول على عدد قليل من المراجع ، ينسب إلى نوع واحد . ويظهر ذلك بوضوح في الباب الثالث « تحويل مفهوم النص ووظيفته » ، الخاص بالغزالي ، إذ يعتمد أساساً على كتاب واحد هو « جواهر القرآن » (٥٦ إحالة) ، ثم « الإحياء » (١٢ إحالة) ، ثم « الفتوحات » (إحالة واحدة) . وكذلك اعتماد الفصل الأول « مفهوم الوحي » من الباب الأول أساساً وبعد الاستشهاد المباشر بآيات القرآن (٢٦ مرة) على « المقدمة » لابن خلدون (١١ إحالة) ، و « البرهان للزركشي » (١١ إحالة) ، ثم « الإقتان » للسيوطي (٣ إحالات) .

وبالرغم من أن عناوين الأبواب الثلاثة والفصول العشرة . والبتود الثمانية في الباب الثالث ، محكمة ، وكذلك عناوين الموضوعات الجانبية داخل كل فصل ، إلا أنه في الفصل الأول توجد ترقيعات أبجدية من أ حتى هـ في الموضوع الثالث ، الوحي بالقرآن ، دون عناوين جانبية لها . فالترقيم في حاجة إلى رأس موضوع ، ورأس الموضوع في حاجة إلى ترقيم (ص ٤٥ — ٥٩) .

ينقسم هذا الباب التمهيدى الأول أيضاً إلى خمسة فصول : يعرض فصل أول منها للموضوع أولاً من منظور كلي وشامل . فإذا كانت الحضارة الإسلامية حضارة نص — كما يقول المؤلف في التمهيد (ص ١١) ، مثلها في ذلك مثل الحضارة اليهودية ، وليست حضارة طبيعية مثل الحضارة الأوربية في العصور الحديثة ، فإنه من المفيد بيان ذلك في رؤية كلية أولى من « مفهوم النص » في التراث الإسلامي . ويعرض فصل ثان لمفهوم النص في العلوم العقلية النقلية الأربعة : في علم الكلام والفلسفة والتصوف والأصول ، لمعرفة كيف استطاعت العلوم المختلفة تقديم مفاهيم متباينة للنص : النص العقائدي في الكلام ، والنص الفلسفي في الفلسفة ، والنص الظاهري في الأصول ، والنص الروحي في التصوف . ويبدو أن الباب الثالث والأخير « تحويل مفهوم النص ووظيفته » كان يقوم بهذا الدور نظراً لأنه يتناول النص الصوفي ، الغزالي نموذجاً ، ثم يختصّر شديد في صفحتين موقف الفقهاء والمتكلمين (ص ٣٠٣ — ٣٠٤) . ولم يبق إلا الفلاسفة لاسيما أنهم يشاركون الصوفية في منبج التأويل . ثم يعرض فصل ثالث لظهور العلوم العقلية الخاصة ، التي لا تستند إلى نص ، مثل العلوم الرياضية والطبيعية أساساً ، والرياضية ، مثل الحساب والهندسة والجبر والفلك والموسيقى ، والطبيعية ، مثل الطبيعة والكيمياء والحياة والنبات والحيوان والطب والصيلة : ثم العلوم الإنسانية فرعاً ، مثل اللغة والأدب والجغرافيا والتاريخ ، التي قد يظهر النص الديني لها من وراء سطر باعاً على ثقافة العلم ، أو موجهاً عن بعد لدى العلوم ومفادها . ويكون السؤال : إلى أي حد يعد نص العلوم الرياضية والطبيعية نصاً ؟ وإلى أي حد يعد النص اللغوي والأدب والجغرافي والتاريخي نصاً ؟ وهل يشارك في مفهوم النص في علوم القرآن ؟ وهل تم تناول النص الأدبي ، وهو أقرب النصوص إلى النص القرآن ، بالطريقة نفسها التي تم بها تناول النص القرآن ؟ ويعرض فصل رابع للنص في العلوم النقلية : علوم القرآن ، وهي حالة « مفهوم النص » ، وعلوم الحديث ، وعلم التفسير ، وعلم السيرة ، وعلم الفقه . لعلوم القرآن ليست مستقلة ، بذاتها ، بل تدخل في منظومة أهم من العلوم النقلية ، وهي الأكثر تأثيراً في الثقافة العامة ، وهل الجماهير ، من خلال الأئمة والدعاة ، بعد انحصار العلوم العقلية النقلية الأربعة عند الخاصة ، وانحصار العلوم العقلية ، خصوصاً الرياضية والطبيعية منها عند خاصة الخاصة . ويعرض الفصل الخامس علوم القرآن ، نشأتها وتطورها ، منذ كتاب المصاحف للسجستانى ، حتى الزركشي في « البرهان » والسيوطي في « الإقتان » . لقد تطورت كل العلوم واكتملت في القرنين السادس والسابع الهجريين . ويستطيع المهج التاريخي معرفة أي موضوعات علوم القرآن نشأ أولاً وكان نواة لها ، وأياً تطورت وتكون ، وأياً يمثل اكتمال العلم ونهايته . هل خضعت بنية علوم القرآن وترتيب أبوابها ونصوصها في المؤلفات المتأخرة إلى الترتيب التاريخي ، أو أصبحت ذات بنية مستقلة عن التاريخ ؟ وهذا هو الإشكال نفسه في علم الكلام ، عندما سبق العدل التوحيد تاريخياً ، ثم سبق التوحيد

ويكثر الباحث من عبارات التقديم والتأخير، والإعلان عما هو آت، والتذكير بما فات في آخر الفصول وفي أواسطها وفي أوائلها للربط بين الأفكار. ويمكن للقارئ أن يدرك تسلسل الموضوع وبنية دون إعلان المؤلف عن ذلك؛ فالترابط العضوي يفرض نفسه، والمسار الطبيعي مرئي للعيان. وقد يكون التقديم فقرة بأكملها في نهاية باب انتقالاً إلى الباب التالي، وكان المؤلف قد تحول إلى راو عن الموضوع بدلاً من أن يشاهده المتفرج بنفسه^(٦).

رابعاً : علوم القرآن بين البنية والانتقاء .

وبالرغم من أن البابين الأول والثاني في « مفهوم النص » قد ضما أهم موضوعات علوم القرآن إلا أنها لم يأتيا عليها كلها، وبدأت عملية انتقائية لبعض منها، خصوصاً أسباب النزول، النسخ والنسوخ؛ فعل حين ذكر الزركشي في « البرهان » سبعاً وأربعين فصلاً، ذكر السيوطي في « الإتقان » ثمانية فصلاً. ويمكن إعادة تركيب هذه الفصول لاكتشاف بنية للنص وأبعاده المختلفة في المكان والزمان، والحركة والشخص، المطلق أو الحافظ، والواقع والتطور، والنزول والحكم والقراءة والتدوين والفهم... إلخ، كما يمكن إيجاد دلالة لكل بعد، مثل دلالة المكي والمدني على التصور والنظام، والعقيدة والشرعية، والنظر والعمل، والفكر والممارسة؛ ودلالة أسباب النزول على أولوية الواقع على الفكر؛ ودلالة النسخ والنسوخ على الزمان والتطور والتغير والتدرج والقياس على الأهلية والقدرة؛ ودلالة الحقيقة والمجاز على البعد الفني؛ ودلالة الظاهر والمؤول على أحاق الشعور؛ ودلالة المجمل والمبين على احتمالات المعاني المختلفة؛ ودلالة المحكم والمتشابه على إمكانية التطبيق بطرق متعددة؛ ودلالة العام والخاص على البعد الفردي للنص؛ ودلالة الأمر والنهي على أن نهاية النص وغايته القصوى هما اقتضاء فعل. فالنص بنية مكانية وزمانية وحركية وشرعية وواقعية وتاريخية وتشريعية وصوتية وكتابية وذهنية ولغوية وعلمية وغلافية، واجتماعية وسياسية... إلخ.

ويتمثل البعد المكان في المكي والمدني، الأرضي والسموي؛ الحضري والسموي، مع حركة التلقي. ولكن الدلالة في المكي والمدني لأنه المكان الأكثر وثوقاً وقيماً وواقعية. ثم يظهر البعد الزمان في النهاري والليلي، والصيفي والشتائي؛ ويدخل الإنسان يصبح الزمان الفراشي والنومي. ولكن يظل نموذجاً المكان والزمان هما أسباب النزول والنسخ والنسوخ؛ فأسباب النزول تعني المكان الاجتماعي؛ المكان من حيث هو بشر، يتأزم وتأت الحلول، ثم يأتي الوحى مرجحاً إحداهما^(٧). أما النسخ والنسوخ فيعني أن النص في الزمان، يتغير بتغيره، وتُعاد أحكامه طبقاً للأهلية والقدرة وإمكانية التطبيق تدريجياً. ويظهر بعد التلقي فيما نزل على الصحابة، وما نزل منه على بعض الأنبياء. ثم يتلقى الحفاظ والرواية الوحى شفاهاً فتظهر أسانيد من تواتر وأحاد ومشهور وشاذ وموضوع ومدرج، كما هو الحال في علم الحديث. ثم يستمر

التلقي عند القراء وآداب التلاوة. ومادام النص شفاهياً فإن بُعد الصوت يظهر في الوقف والابتداء، والموصول لفظاً والمفصول معنى، والإمالة والفتح، والإدغام والإظهار، والمد والقصر، وتخفيف الهمزة. ثم تأتي الأبعاد التالية للنص حول النص ذاته، مثل تكرار نزوله للتأكيد والتذكير، وكيفية إنزاله بما هو وحى أو رؤية أو صوت، وتأخر النزول عن الحكم، أو الحكم من النزول، ونزوله مجعلاً ومفرقاً، قصصاً أو حكماً. ومناسبة الآيات للسور والسور للآيات إنما تكشف عن تداخل بعدي البنية والتاريخ، والترتيب اللازم الموضوعي والترتيب الزمان، وكأن التاريخ بنية والبنية تاريخ. ولما كان النص مفهوماً وموضوعاً للعقل نشأ بعد الفهم، والحقيقة والمجاز، والظاهر والمؤول، والغريب والمألوف، وما وقع فيه بغير لغة العرب، والوجوه والنظائر، ومعاني الأدوات، والإعراب والقواعد، والمحكم والمتشابه، والمقدم والمؤخر، والعام والخاص، والمجمل والمبين، والمطلق والمقيد، والمنطوق والمفهوم، والمشكل، ووجوه مخاطباته، وتشبيهاته واستعاراته، وكتاباتته وتعريضه، والخصر والاختصاص، والإيجاز والإطناب، والخبر والإنشاء، والآيات التشابيه، والأمثال والأقسام، والجدل والمبهات، والإعجاز. ولما كان النص مصدراً للعلم فإنه يؤسس علوماً يمكن استنباطها منه؛ ويقوم المفسر بتفسيره، والمؤول بتأويله. ومن ثم لزمت شروط المفسر وآدابه، وغرائب التفسير، وطبقات المفسرين. ولما كان النص منتجاً وفاغلاً فله فضائل ومفرداته وخواصه.

تفتقر إذن آليات النص في الباب الثاني إلى بقية موضوعات علوم القرآن: النص المدون وكيفية التدوين؛ النص الشفاهي وعلم القراءات؛ أحكام النص وإخصاؤه لهجة قريش؛ لغة القرآن؛ الجوانب الأدبية وأشكاله الفنية. وكان يمكن أخذ مادة العلم كلها وإعادة تركيبها للمثور على بنيتها ومكوناتها، ومن ثم إظهار أبعاد النص بدلاً من الانحصار على بعض أجزائه المتفتاة. ولماذا الانحصار على بعض المبادئ اللغوية من مبحث الألفاظ، مثل العام والخاص، والمطلق والمقيد، والمجمل والمبين، والمنطوق والمفهوم، دون بقية المبادئ اللغوية المزدوجة، مثل المحكم والمتشابه، ووضع الحقيقة والمجاز، والظاهر والمؤول (الباطن) في الباب الثالث « تحويل مفهوم النص ووظيفته »، حين الحديث عن الغزالي؟ وأين المستثنى والمستثنى منه؟ وأين الأمر والنهي، وهما غاية النص ومصبه لنهائي في الفعل الإنساني؟ كان الإشكال في « مفهوم النص » هو التذبذب بين العنوان « مفهوم النص » والعنوان الفرعي « دراسة في علوم القرآن »؛ فاختار الباحث من علوم القرآن ما يتفق مع مفهوم النص، ولم يجعل علوم القرآن تفرض نفسها على مفهوم النص بكل أبعاده التي تقتضيها علوم القرآن. ومن ثم يكون النقد الأدبي قد تغلب على علوم القرآن في ميدان الدراسات الإسلامية.

خامساً : قراءة جديدة أم خطاب قديم ؟

بالرغم من التمهيد النظري الأول « الخطاب الديني والمنهج

صعبة ، يصعب إيجاد ميزان دقيق فيها بحيث تتساوى الكفتان ، ولا ترجح إحداها الأخرى . ولما كنا علماء أولاً فعادة ما ترجح كفة العالم ولا تظهر هموم المواطن ودقته كقيمة استعمال النص في أجهزة الإعلام من أجل السيطرة على رقب الناس وتبرير أفعال السلطان - لا يظهر ذلك إلا وثياً واختراقاً للخطاب العلمي .

للخطاب العلمي هو السائد ، وهموم المواطن انبثاقات فيه . المقدمة النظرية قوية للغاية ، لما رؤية تجمع بين الماضي والحاضر ، بين النظر والعمل ، بين الفكر والممارسة . وأبواب الكتاب الثلاثة خالية من هذا الجمع في الغالب ، وأقرب إلى الماضي منها إلى الحاضر ، وإلى النظر منها إلى العمل ، وإلى الفكر منها إلى الممارسة . وهذا هو الميل نفسه الذي وقع فيه « من العقيدة إلى الثورة » ، بالرغم من إعلان المشروع في « التراث والتجديد » ، موقفاً من التراث القديم ، إمكانية إيجاد خطاب واحد يجمع بين هموم العلم والوطن . لقد كان الغرض من « التمهيد » مناقشة مغزى هذه الدراسة بالنسبة لهموم الثقافة والوطن (ص ٦) . ومع ذلك ، ومع قلة هذه الانبثاقات لهموم المواطن داخل الخطاب العلمي ، كلف ذلك الباحث خسارة العالم في أسبوع طوله في شتاء ١٩٨٢ ، في سبيل الوطن (ص ٧) ، بل تغلب في « التمهيد » هموم المواطن على هموم العالم ، وهموم السياسي على هموم الباحث . ويتضح ذلك حتى في الأسلوب والحديث عن الفكر الرجعي ، والإمبريالية العالمية ، والصهيونية الإسرائيلية ، والفكر الرجعية المسيطرة في الداخل (ص ١٤) ، ١٦ ، ٢٠) ، وسيطرة الصهيانية على المسجد الأقصى ، وعن الإسلام والاشتراكية والعدالة الاجتماعية ، والانفتاح وشركات الاستثمار (ص ٢٣) . فإذا صعب وبب المواطن على العالم في المتن فإنه يسهل ذلك في الهامش الخفي الذي تظهر فيه خبايا النفس ، فالعالم هو الشعور ، والمواطن هو اللا شعور ، مثل المهجوم على الغزالي الأشعري الصوفي السني ، وصك البراءة والطهارة لصفة السني لممارسة فعالية الإيديولوجية (ص ٩٣) .

والأمثلة على الوثب كثيرة تبلغ العشرات . ففي معرض الحديث عن استحالة الفصل بين النص والواقع يتم الوثب إلى الحاضر ، فإن هذا الفصل في ثقافتنا المعاصرة ، وفي الخطاب الديني الرسمي على وجه الخصوص ، يترد إلى أسباب مشابهة وإن اختلفت الظروف الموضوعية (ص ١١٢) . وبعد الحديث عن اجتهادي عمر بن الخطاب في إعطاء المؤلفات قلوبهم نصيباً من الزكاة من سياق النص ، وفي عدم إقامة حد السرقة على حدين جوعهما سيدهما يتم الوثب ، يقول : إن الخطاب الديني المعاصر لا يستطيع أن يتجاهل هذين الاجتهادين (ص ١١٧) . وفي معرض التعارض والترجيح بين الروايات القديمة يثبت الباحث أنه « لا بد أن يتمتع الباحث المعاصر بحق الاجتهاد والترجيح » (ص ١٢٦) . وفي التمييز بين التفسير والتأويل وقبول الأول ورفض الثاني بوصفه مكروهاً ، يتم الانتقال إلى العصر الحاضر ، إذ « يتجاوب مثل هذا التصنيف تجاهواً تاماً مع الخطاب السلمي المباشر ، الذي يصمم كل تحركات المعارضة أو الاحتجاج السياسي ضد قرارات السلطة

العلمي » (ص ٣٣ - ٥٢) الذي يقدم فيه المؤلف رؤيته فإن الخطاب التقليدي هو الغالب على جمل الأبواب الثلاثة ، باستثناء تحديث هنا وتجهيد هناك . فالمادة قديمة تم عرضها على نحو قديم وبأسلوب القدماء . يعرض الفصل الأول من الباب الأول « النص في الثقافة » موضوعات الوحي والقرآن والكتاب والرسالة والبلاغ واتصال البشر بالجن . ويتناول الفصل الثاني محمد والحنيفية وعين إبراهيم . ويعرض الفصل الثالث للمكي والمدني ، وتكرار النزول ، والنص والحكم . ويحلل الفصل الرابع أسباب النزول وكيفية التنجيم ، وهموم اللفظ ونصوص السبب ، وتكرار السبب . ويتناول الفصل الخامس النسخ والنسوخ مفهومًا ووظيفة ، والفصل بين الحكم والتلاوة . أما الباب الثاني « آليات النص » فإنه يغلب عليه أيضاً أسلوب عرض مادة القدماء ، إذ يتناول الفصل الأول الإعجاز والفرق بين القرآن والشعر ، والقرآن والسجع ، والإعجاز في التأليف ، والإعجاز في النظم . ويعرض الفصل الثاني للنسب بين الآيات والسور كما يتناول الفصل الثالث المجمل والمبين ، وبعض المبادئ اللغوية من مبحث اللفظ في علم الأصول . ويغلب على الباب الثالث « تحويل مفهوم النص ووظيفته » ، تفسيرات الغزالي ومصطلحاته ، مثل علوم القدر والاصناف ، وعلوم اللباب . لم تظهر القراءة الجديدة والأسلوب الجديد إلا في أقل قدر ممكن ، مثل عناوين الأبواب الثلاثة الكبرى : « النص في الثقافة (التشكيل والتشكيل) » ، « آليات النص » ، « تحويل مفهوم النص ووظيفته » ، وفي بعض أجزاء الفصول في أقل قدر ممكن ، مثل « التوجه إلى الواقع بالبلاغ » (ص ٧٩ - ٨٤) ، « تفاوت مستويات النص » (ص ٣٢٥ - ٣٣٧) . والمؤلف ذو باع طويل في التجديد اللغوي ، وعلى دراية تامة بطوبى اللغة الحديثة . وله مطولات في الأسلوبية والسميوطيقا والمترولوجيا . إلا أنه أثر العلم الدقيق دون القراءة الجديدة ، إلا في أقل قدر ممكن ، وفي اتجاه واحد ، وهو التحليل الدلالي .

ويعلن المؤلف في المقدمة أن المنهج الذي سار عليه هو « قراءة ما كتبه القدماء عن الموضوع أولاً ، ثم مناقشة آرائهم من خلال منظور معاصر ثانياً » (ص ٥) . ولكن الذي تحقق عملياً هو عرض مادة القدماء في الأخلب ، وظهور الرؤية المعاصرة في الأقل . القديم هو الأوضح والمباشر ، والجديد هو الخلف والتسلل . كما يعرض المؤلف في التمهيد « الخطاب الديني والمنهج العلمي » (ص ٩ - ٣٢) لرؤيته لموضوعه والبحث على التأليف فيه ، والجمع بين هموم العالم والمواطن ، بين قضايا العلم والوطن . « ولم يكن الحوار في هذه الدائرة إن وسع يقف عند حد المهوم الأكاديمية ، بل كان يتناول هذه المهوم في إطار من هموم أوسع هي هموم الثقافة والوطن بشكل عام . . . إن اهتمامات الباحث على المستوى الأكاديمي لا تنفصل عن هموم المواطن بل تتجاوب معها . وليست الأسئلة والافتراضات التي يطرحها الباحث في أي دراسة في حقيقتها إلا صدى - قد يبدو بعيداً وخافتاً في أحايين كثيرة - لهموم المواطن على أي مستوى من المستويات » (ص ٥ - ٦) . وهي معادلة

بأكملها وربما إلى صفحتين (ص ٣٣٠ - ٣٣٥) وأخيراً إلى ثلاث صفحات (ص ١٤٨ - ١٥١). وتكاد لا توجد صفحة واحدة حالية، إلا في الأقل، من النص القديم. فمن مجموع ٣٣٦ صفحة، وهي مجموع الكتاب، هناك ٢٦٩ صفحة بها نصوص قديمة، أى أكثر من ثلاثة أرباع صفحات الكتاب مدعومة بالنصوص. وقد يكون لذلك مزية هي السماح للقارئ بمعرفة مادة المؤلف وتبنيه لتحليله لها، موافقاً له أو مخالفاً، ومشاركته له لمخلق الجديد من القديم. لكن عيب ذلك في الوقت نفسه هو كسر اتصال الخطاب العلمى المستقل بذاته عن شواهد الخارجية، وتجاوز الخطابين القديم والجديد، وغياب الوحدة العضوية وعناصر الاتصال البنوى بينهما، في حين أن وضع الشواهد والأدلة من النصوص القديمة، أى المقروء في الهوامش أسفل الصفحات لمن شاء من القراء المراجعة والعودة إلى المادة الأصلية، يحافظ على وحدة الخطاب العلمى واستقلاله ونسقه وبنية، دون عمليات جراحية خارجية لزرع الأعضاء. وهذا هو الأسلوب المتبع في «من العقيدة إلى الثورة»؛ فإدعاء القدماء بما في ذلك أساء الأعلام، تكون في أسفل الصفحات، وتحليل المحدثين في أهل الصفحة.

وتبدو بعض مظاهر الحدائث وأثباتها على الخطاب القديم على مستوى الألفاظ والمصطلحات والتعبيرات والأحكام. فمن مظاهر الحدائث في الألفاظ استعمال الألفاظ العربية، مثل ديالكتيك (ص ٢٩، ٣٠)، والربط الميكانيكى (ص ١١٠)، والحقائق الإمريقية (ص ٢٧، ١٠٩)، حل نحو ينال من نقاء اللغة، لاسيما أن موضوع الدراسة هو علوم القرآن، والدارس لغوى بلاغى قديم، وريث عبد القاهر الجرجاني وأبى سعيد السيرافى.

ومظاهر الحدائث في المصطلحات أكثر وأهم، مثل لفظ آليات، للإشارة بها إلى آليات العموم (ص ٢٢٥ - ٢٣٢) وآليات الخصوص (ص ٢٣٢ - ٢٤٢)، وتعنى ألفاظ العموم وألفاظ الخصوص بمصطلح القدماء، وكذلك آليات التأويل (ص ٢٦٧ - ٢٧٣)، وآليات النص، وهو الباب الثانى كله (ص ١٥٣ - ٢٧٣)، الذى يعنى في معظمه مباحث الألفاظ عند الأصوليين. أما مصطلح «غنوصى» (ص ٢٧٨) فإنه أقرب إلى وصف النزعات الإشرائية اليونانية القديمة وليس التصوف الإسلامى المستقل عن اليونان. وكذلك مفهوم «الثقافة» الوارد في عنوان الباب الأول «النص في الثقافة» (ص ٣١) هو مصطلح حديث، المقصود منه الإشارة إلى التراث القديم الذى مازال حياً في وجدان العصر أو الحضارة الإسلامية بما هو تعبير شائع. ولكن يبدو أن المصطلح الحديث مستعمل بالمعنى الوارد فيه في أنثروبولوجيا الثقافة بما هو علم حديث (ص ٢٨). ومن مصطلحات الحدائث أيضاً مصطلح «الغموض»، عنواناً في الفصل الثالث من الباب الثانى «الغموض والوضوح» (ص ١٩٩ - ٢٢٠)، فهو مصطلح وارد إما من علم اللغة الحديث أو من الاستعمالات المعاصرة الشائعة. وهو ليس لفظاً قرآنياً أو مصطلحاً أصولياً أو من علوم القرآن، وإنما هو لفظ مستحدث وله معنى قدسى. فالغامض

التفصيلية بأنها تحركات تستهدف إثارة الفتنة» (ص ٢٤٧). وأيضاً «وليس هذا المسلك في الفكر الدينى الرسمى في حقيقته مغايراً لمسلك الانجماحات الرجعية في التراث، التى وصمت بدورها كل التأويلات المناهضة لتأويلاتها بأنها تأويلات فاسدة أو مستكرهة» (ص ٢٤٨). وعمناسبة ضرورة التأويل يضرب الباحث المثل بالإجماع ويتم الوثب «ولم نحصرنا هذا الذى يخضع الفكر الدينى لأهواء الحكام، ونحول فيه دور الفقيه من رعاية مصالح الأمة إلى تبرير سلوك الحكام ورعاية مصالح الطبقات المستغلة المسيطرة، يتعين إعادة النظر في مفهوم الإجماع فلا يكون إجماع أهل الحل والعقد...» (ص ٢٧٢). وعمناسبة لفظ التسخير يتم الانتقال من المعنى القرآنى، وهو السيطرة على قوانين الطبيعة إلى المعنى المعاصر وثباً: «إن المفهوم الطبقي واضح هنا في استخدام لفظ التسخير؛ فالعمال مسخرون في خدمة الملوك لإقامة ملك الدنيا، وأهل الدنيا مسخرون لخدمة أهل الآخرة، لكن يستقيم لهم سلوك الطريق. وفي هذا المفهوم يبدو حرص الغزالي على المحافظة على النسق الاجتهادى القائم، معادى هو النسق الوحيد القادر على ضمان الخلاص لأهل الآخرة» (ص ٣٢٥). وأخيراً يتم الوثب انتقالاً من الغزالي القديم إلى الغزالي المعاصر إذ «لم يكن يمكن للنسق الغزالي أن يهيمن وسيطر إلا والواقع الاجتهادى السياسى للعالم الإسلامى يعانى التضخيم الداخلى بين طبقات الأمة - وهو تضخيم لم يحسمه صراع حقيقى اجتهادى أو فكرى؛ لأن هذا التضخيم قد زامته سيطرة المستعمر ومحالفه مع قوى الاستغلال الداخلية في الأوطان الإسلامية» (ص ٣٣٦).

ومن مظاهر صعوبة المعادلة الصعبة بين القديم والجديد يسقط الباحث أحياناً الحاضر في الماضى، ويستعمل لغة الحاضر في شرح وقائع الماضى، مثل الحديث عن المسكر والمسكرين، والسيطرة العسكرية، والطبقة الحاكمة العسكرية، والدكتاتورية العسكرية، والرضوخ العسكرية للأوامر، مما يكشف عن أزمة المواطن من حكم المسكر (ص ١٥). ونظراً لأن الباحث كان يرى الحاضر في الماضى أكثر مما يرى الماضى في الحاضر فقد غاب التراث الحى. علوم القرآن باعتبارها هزونا نفسياً عند الجماهير. وبالرغم من محاولة الباحث الاحتياط على الأمثال العامة أحياناً، مثل «السرفى ببر» (ص ٦٢)، أو الأمثال القديمة «وحى في حجر»، إلا أن علوم القرآن الحية وفعلها في الثقافة الشعبية هابت تماماً. ثم ظهرت في الحائمة في آخر فقرة، يتحول النص القرآنى، الوحي الحى، إلى ثمائم وتعاويل تعلق في الرقاب وحل الصدور، وفي العربات وحل الأبواب، في الموالد والأعياد. وهكذا تحول النص تدريجياً إلى شيء ثمين في ذاته. وتم «تشبيته» في الثقافة فصار حلية للنساء ورقية للأطفال وزينة تعلق على الحوائط ونعرض إلى جانب الفضليات والمذهبات» (ص ٣٣٧).

وقد طغى الخطاب القديم على القراءة الجديدة حتى في طريقة العرض، ووضع النصوص القديمة في صلب المتن، إلى حد الإكثار والإطالة. يبدأ النص القديم من فقرة إلى نصف صفحة إلى صفحة

الإسلام دين حرى ، وأنه أهم مكونات العروبة وأساسها الحضارى والثقافى (ص ٢٦) . الإسلام دين حله العرب أولاً ، وحقق لهم أمانهم الاجتماعية فى العدالة الاجتماعية والمساواة ، وأحلامهم السياسية فى الوحدة والقوة . ثم حله غير العرب من الآسيويين والأفارقة وحقق لهم أمانهم أيضاً فى الوحدة الوطنية (الملايو ، أندونيسيا ، الهند) أو فى الهوية المسئلة (الأفارقة فى أفريقيا وفى أمريكا) . إنما العروبة هى اللسان ، وليس العقل هو الثقافة أو الحضارة .

كذلك تبدو مظاهر الحداثة الواثبة فى بعض الأحكام المنطقية الشائعة ، مثل الحكم على حضارتنا بأنها حضارة نص (ص ١١) ، مع أن النص بما هو مفهوم فى علوم القرآن مرتبط بالواقع ، بالمكان والحدث فى أسباب النزول ، وبالزمان والتطور فى الناسخ والمنسوخ . وهو قائم على بدهة العقل عند المعتزلة وعلى التصورات والتصديقات فى منطق البقن عند الفلاسفة ، وعلى التجربة الذاتية عند الصوفية ، وعلى الصالح العام عند الأصوليين . فالعقل والواقع والتجربة والمصلحة ، كل ذلك أسس للنص . ومن ثم يكون الحكم على الحضارة الإسلامية بأنها حضارة نص (وهو حكم من الخارج تحت تأثير الغرب الذى جعل حضارته وحدها فى العصور الحديثة حضارة عقل وطبيعة) ليس بأولى من الحكم عليها بأنها حضارة واقع وزمان وتطور وعقل ومصلحة . فالعقل والواقع مكونات للنص فى منظومة عضوية تجمع بين الوعى والعقل والواقع^(٩) . ومن مظاهر الحداثة أيضاً الحكم على التعددية فى علم أصول الفقه بالألادنية (ص ٢٤ - ٢٥) . فالتعددية فى علم أصول الفقه أصل من أصوله . فإجابة عن سؤال : هل المصيب واحد ؟ أجاب الأصوليون بأن الحق الفطرى واحد ، ولكن الحق العمل متعدد . أصول النظر واحدة بما هى مصادر أو مناهج ، ولكن يتكاثر الاجتهاد طبقاً لتغير الظروف والمصالح . وهذا هو معنى النص المذكور لقاضى البصرة عبيد الله بن الحسن (ص ٢٤) ، وهو لا يعنى التسوية بين كل الآراء وبين كل الاجتهادات مهما تضاربت وتناقضت ، أى أنه لا يعنى أن موقف ولا أدنى شاك فى الحق النظرى . ولما كان من مظاهر الحداثة الحكم الشائع عن التوفيق بأنه تلفيق وأنه - من ثم - ليس موقفاً علمياً ، أصبح للتوفيق عند المؤلف باستمرار معنى قدسى (ص ٩٢ - ٩٨) . فهو تلفيق بين الروايات ، وبين الاتجاهات الفكرية ، بل بين المتناقضات يؤدى بالضرورة إلى الإخفاق^(١٠) . والتوفيق أحد مناهج الفكر الدينى ، يهودياً كان أو مسيحياً أو إسلامياً ، للإبقاء على مطلبين كلاهما شرعى ، مثل الدين والفلسفة ، الوعى والعقل ، الأصل والفرع فى الاجتهاد ، الأصالة والمعاصرة فى التجديد والإصلاح ، فى مقابل اتجاه آخر يرى التمييز بين المطلبين والتعارض بين الرؤى المتكاملة ، كما هو الحال فى الوعى الأوربى فى العصور الحديثة^(١١) . وليس النسق الأشعرى ، بكل ما ينتظم فى هذا النسق من تبريرية وتلفيقية ، هو النموذج الوحيد للجمع بين المطلبين (ص ٣٣٦) .

عكس الواضح ، فى حين أن ألفاظ القرآن ومصطلحات علوم الأصول وعلوم القرآن هى التشابه والإجمال والإطلاق . فالمجمل أو التشابه أو المطلق ليس خامساً بل هو لفظ يحتل معنيين دون ترجيح أحدهما على الآخر ، أو مع احتمال الترجيح . وهو جزء من منطق اللغة (ص ٢٠ ، ٢٠٥ ، ٢٠٧) ، لا من حيث هى لغة بل من حيث هى اقتضاء فعل فى زمان ومكان متغيرين ، ولدى أقوام وشعوب حل مدى التاريخ . فالنص متعدد الأبعاد : الفنية فى الحقيقة والمجاز ، والمنوية على حسب أهوائى الشعور فى الظاهر والمؤول ، والاحتشائية من أجل إفراح المجال لحرية الاختيار طبقاً للمكان والزمان فى المحكم والتشابه ، والمجمل والمبين ، والمطلق والمقيد ، والفردية فى العام والخاص ، والفعلية فى الأمر والنهى . وهذا كله ليس خصوصاً بل اقتضاء فعل إنسان متعدد الأبعاد ، أنه النص فى القدر نفسه من التعدد .

وتبدو الحداثة فى التعبيرات فى استعمال تعبير « المنهج العلمى » فى عنوان التمهيد « الخطاب الدينى والخطاب العلمى » (ص ٩) . فالمناهج العلمية كثيرة ، وليس هناك منهج واحد . وقد يكون المقصود هو التحليل العلمى . كما أن الخطاب الدينى متعدد ، ولا يوجد خطاب دينى واحد . هناك خطاب دينى سياسى ، الغاية منه الدخول فى المعارك السياسية والصراعات الاجتماعية . وهناك خطاب دينى علمى ، مثل الخطاب الأصولى ، الغاية منه وضع منطق للنص من أجل وضع قواعد للسلوك الفردى والاجتماعى . والتقابل بين الخطاب الدينى والخطاب العلمى يوحى بأنها متعارضتان بالضرورة . ولكن التعبير الأكثر شيوعاً هو « العقل العربى » (ص ٥٢) ، الثقافة العربية (ص ٢٧) ، الحضارة العربية (ص ٢٤٧) ، أو النصوص العربية (ص ١٠٩) ، من الأخطر فالأقل خطراً . فالعقل العربى (ص ١٤) تحت تأثير المستشرقين مثل (هيليب بنى إسرائيل) ، والمغاربة أحياناً أخرى (الجابري) ، مقولة غير علمية ، مقولة أيديولوجية صرف ، تعنى المغاربة والمخالفة للآنا ، يشير بها المستشرق أو غير العربى إلى غيره ليشبهه بعد أن يتفاير معه . والعربى لا يصف عقله بأنه عربى ، لأنه لا فصل بين الذات والموضوع . كما أنه مفهوم لا يتخلو من عنصرية . فالعقل ليس له جنس أو بنية ، أما الثقافة فهى نتاج العقل ، والحضارة مرتبطة بشعب . ويستعمل المؤلف التمييز بين العربى وغير العربى فى شرح تاريخية النص : « وإذا كان من الصعب هنا أن نتبع بدقة ذلك التحول الوظيفى الذى لحق بالنص الدينى فى حركة الثقافة العربية فإننا نكتفى بالإشارة إلى سيطرة العناصر غير العربية على حركة الواقع العربى الإسلامى ، ونقص العناصر العسكرية من السلاجقة والترك والديلم ، ثم سيطرة الدولة العثمانية على العالم الإسلامى حتى الحرب العالمية الأولى » (ص ١٥) . وكيف تكون الثقافة عربية (ص ٢٧) وقد حملها العرب وغير العرب ؟ ألا يكون لفظ إسلامية علمياً وتاريخياً أدق ؟ وفى تساؤل المؤلف عن الهوية الحضارية يرفض التعارض الزائف بين العروبة والإسلام (ص ٢٥) . وهذا صحيح ، ولكن ذلك لا يعنى أن

سادساً : إنتاج النصوص بين الوحي العلمي والتوجيه الإيديولوجي .

هل يمكن فصل الوحي العلمي لإنتاج النصوص عن التوجيه الإيديولوجي عند استعمالها ؟ (ص ١٣) . وإذا كان لا يمكن فصل هوم العالم عن هوم المواطن فكيف يمكن فصل الوحي بالنص العلمي عن توجيهه الإيديولوجي ؟ إن النص في بدايته ، بما في ذلك النص القرآن ، هو نص إيديولوجي بالأصل ، يهدف إلى توجيه الواقع العربي وإلى حوار الخصوم من أجل إقناعهم بالتوجه الإيديولوجي الجديد ، بل إن قراءة النص وتبنيته بلهجة قرشي إنما هو توجه إيديولوجي ، كما أن استعماله عند كل الفرق ، متكلمين وفلاسفة وصوفية وأصوليين ، إنما كان استعمالاً إيديولوجياً ، بل إن مطلب العلم ذاته هو إيديولوجيا مضادة ؛ هي إيديولوجيا علمية ضد إيديولوجيات الصراع السائدة : إيديولوجيا السلطة وإيديولوجيا المعارضة .

إن الوحي العلمي بالتراث حتى ولو كان ممكناً دون توجيه إيديولوجي قد يحتاج إلى عصر يكمله من أجل وصف تاريخية النص وتشكله . فعلى يتم تغيير الواقع والدخول في صراعاته بما في ذلك الإيديولوجيا ؟ إذا ما قضى الإنسان عصره في البحث عن الحقيقة ، إذا كان الوصول إليها ممكناً ، فعلى يتم الانتفاع بها والدخول في معارك الزيف والخداع ؟ أليس العمل جزءاً من الحقيقة مع النظر ؟ إن التعارض بين العلم والإيديولوجيا يقوم على التطهر ، وعلى رغبة في مزيد من الإحكام النظرى في عصر تشابكت فيه الأهواء واحتدم فيه الصراع . والحقيقة أن الإيديولوجيا هي علم العلم ، الوحي بالعلم بوصفه إيديولوجيا .

ومن ثم يمكن التساؤل : إلى أي حد يمكن تحقيق الهدف الثاني من الدراسة - إذ كان الهدف الأول هو ربط الدراسات القرآنية بالدراسات الأدبية - وهو محاولة لتحديد مفهوم موضوعي للإسلام ، مفهوم يتجاوز الطروح الإيديولوجية من القوى الاجتماعية والسياسية المختلفة في الواقع العربي الإسلامي ؟ (ص ٢٢) ، بل إن الإسلام ذاته رؤية إيديولوجية إسلامية عربية لتاريخ الأديان وللواقع العربي الجاهل . وهذا الطموح الموضوعي هو نفسه إيديولوجيا مقابلة لإيديولوجيا الجاهليات الإسلامية (ص ٢٢) .

ومهما حاول الباحث الحفاظ على طموحه العلمي ووعيه العلمي بإنتاج النصوص فإن الواقع الإيديولوجي يفرض نفسه في إصدار الأحكام ، فأحياناً يتم التخل كليا عن تاريخية النص والإنتاج العلمي للتراث . فمثلاً الحكم على رشيد رضا بأنه « من جبة الشيخ برزت الاتجاهات الرجعية المحافظة في مجالات الفكر الديني والأدبي على السواء » (ص ٢٠) هو إغفال لرد الفعل على الثورة الكمالية في تركيا الذي جعل رشيد رضا يتراجع عن التجديد ، وهو زعيم حزب الإصلاح ضد السلفيين والعلمانيين على حد سواء (ص ٢٠) . فنجاح العلمانية ، وحزب الاتحاد والترقي ، وحزب تركيا الفتاة ، والقومية الطورانية ، هي التي أدت برشيد رضا إلى رد الفعل السلفي ، والنفيض يولد النفيض ، والطرفان يلتقيان .

كما يبدو التراجع بين الوحي العلمي بالنص والتوجه الإيديولوجي في دراسة النص من الناحية اللغوية ومن الناحية الغيبية ؛ بين الدراسات الأدبية المقارنة وعلوم القرآن ، وهما طرفا نقيض . فرد النص إلى المدخل اللغوي ابتسار له (ص ٢٨ - ٢٩ ، ٣١) ، ورد لكل إلى الجزء ؛ إذ إنه أيضاً نص أدبي يعبر بالصورة الفنية ؛ وهو نص فلسفي يعطى تصوراً للعالم ، وهو نص أخلاقي يتضمن بعض المعايير العامة للسلوك ؛ وهو نص تشريعي يعطى أحكاماً وقوانين . ويمكن أن يكون ذلك كله مدخل للنص دون ردها جميعاً إلى المدخل اللغوي . وفي الوقت نفسه يظهر البعد الغيبي للنص في الفصل الأول من الباب الأول « مفهوم الوحي » (ص ٣٥ - ٦٥) ، هل نحوتعارض مع المدخل اللغوي والنص القرآني بوصفه نصاً أدبياً . ومن ثم يكون الحديث عن اتصال البشر بالجن واقعاً في دائرة ما لا برهان عليه (ص ٣٨ - ٤٥) ، وكذلك اتصال البشر بالملائكة والشياطين . وإذا كان النص يبدأ بالإعلان ، شفاهاً أولاً ثم تدويناً ثانياً ، فإن الذهاب إلى ما قبل ذلك هو خروج عن الوحي العلمي بالنص ودخول في ميدان لا يمكن التحقق منه . فالنبوة لها بعدان ؛ بعد رأسي ، يتمثل في علاقة المرسل بالمرسل إليه ، وما يتضمنه من توسط الملائكة ، مثل جبريل أو غيره ؛ وبعد أفقي ، يتمثل في علاقة المرسل إليه ، أي الرسول ، بالمرسل إليهم ، أي الناس . الأول غيبي لا برهان علمياً عليه ؛ والثاني وضحي ، يمكن التحقق منه صوتاً وحرافاً ، حفظاً ونقلًا ، شفاهاً وتدويناً . الأول سابق على النص ، أي ما قبل النص ؛ والثاني بعد النطق ؛ النص الشفاهي ، وبعد التدوين ، النص المكتوب^(١٢) .

ومن ثم فإن علاقة الملك بالرسول تقع ضمن البعد الرأسي للنبوة وليس ضمن البعد الأفقي (ص ٤٧) ، وكذلك علاقة جبريل بمحمد (ص ٦٤) . أما الحديث عن المتلقى الأول للنص ، وهو الرسول ، في الفصل الثاني من الباب الأول (ص ٦٧ - ٨٤) فإنه خارج عن موضوع النص وتشخيصه . النص هو الإعلان ، شفاهاً أو تدويناً ، بياناً أو سماعاً . وله استقلاله عن قائله وسماعه . أما المتلقى الأول للنص فهو موضوع علم مستقل هو علم السيرة .

كذلك يبدو التذبذب بين الوحي العلمي بالنص والنص الديني في غلبة موضوعات علوم القرآن ؛ النص الديني ، هل الدراسات الأدبية ؛ النص الأدبي ، فيما يتعلق ببنية النص ، وجماليات النص ، ولغويات النص . وفصل الإيجاز إنما هو أحد موضوعات علوم القرآن المستمدة من علم الكلام . وانفصل علم القرآن عن بقية العلوم المشابهة في النصوص الدينية الأخرى في العهدين القديم والجديد . وغاب المنهج المقارن والدراسات النصية المقارنة ، مع أن موضوع النص موضوع مشترك في كل حضارات النص . فالوحي ، هل هو باللفظ والمعنى أم باللفظ وحده ، من أهم موضوعات الوحي في العهد الجديد ، إلى حد أن النقاد المحافظين واللاهوتيين وحدوا بين الوحي والإلهام . فالكلام نفت في روع الكاتب ؛ وهو يختار الألفاظ والصور من ثقافته ويبتته . فلو كان صياداً ظهرت عنده لغة الصيادين وصور الشباك والأسماك والأعشاب ؛ ولو كان نجاراً

إن « مفهوم النص » في النهاية ، وبالرغم من هذه المحاولة المتعمدة للقراءة ، يمثل فتحاً جديداً في الدراسات الإسلامية ، القرآنية والأدبية ؛ يخلق المؤلف ولا يخلق المؤلف . وإن مشروع إعادة بناء العلوم النقليية : علوم القرآن ، والحديث ، والتفسير ، والسيرة ، والفقه ، هو إحدى مسؤوليات هذا الجيل بعد أن تركها القدماء . وهي الأكثر أثراً وفاعلية في ثقافة الجاهليين وفي سلوكهم . تكفيه الجدلية التي فيها يجتمع العلم والوطن ، والعالم والمواطن ، في عصر غلب عليه التكرار والاجترار ، أو التمزق والهدم . فتحية من القلب للكتاب وصاحبه ، بالرغم من تساؤلات الدهن وأحكام العقل . وغالباً ما يكون صدق القلب هو الأبقى .

ظهرت لغة التجارين وصور البناء ؛ ولو كان راعياً ظهرت لغة الرعاة وصور الأغنام والقطعان والذئب ؛ ولو كان ملكاً ظهرت لغة القصور وصور المعابد والتيجان والذهب والفضة والجواري الحسنان (١٣) . أما التحول الموازي في تطور النص وتطور شخص النبي (ص ٦٧) فهو موجود أيضاً في نص الإنجيل ، في تأليه المسيح التدريجي في العقائد وفي النصوص . والمؤلف خبير في علم الهرمونيوطيا ، وضح في فهمه ؛ وهو العلم النظري الذي نقرأ لكل الدراسات النقدية التاريخية على النصوص الدينية ، التي تشكلت هي نفسها فيه .

الهوامش :

- (١) دراسة سابقة ، (ص ٩٣) ؛ موضوع الفصل التالي (ص ١٠٨) ؛ « إن قضية النسخ والنسوخ موضوع الفصل التالي ، (ص ١٣٠) ؛ « وإذا كنا في الفصول السابقة كلها قد ركزنا على بعد علاقة النص بالواقع والثقافة فإننا في الفصول التالية نود أن نركز على آليات النص ، سواء من حيث صلته بالنصوص الأخرى داخل الثقافة ، أو من حيث طرائقه في إنتاج الدلالة . وهذا كله موضوع الباب التالي (ص ١٥٢) ؛ « وقد سبق أن أشرنا إشارة سريعة (ص ١٥٥) ، « الذي أشرنا إليه فيما سبق » (ص ١٦٧) ؛ « هذا موضوع الفصل التالي (ص ١٩٧) ؛ « لقد ناقشنا في مكان آخر (ص ٢٠١) ؛ « وذلك ما نود أن نكشف عنه في الباب الثالث والأخير من هذه الدراسة (ص ٢٧٣) .
- (٨) حسن حنفي : الوحي والواقع ، دراسة في أسباب النزول ، (ورقة بحث مقدمة إلى الجمعية الفلسفية المصرية ، القاهرة ١٩٨٩) .
- (٩) حسن حنفي : منابع التأويل ، محاولة لإعادة بناء علم أصول الفقه ، الجزء الثاني ، القسم الثالث ، الفصل الثالث : « البنية القبلية للوحي » ، ص ٣٠٩ — ٣٢١ ، المجلس الأعلى للثقافة والآداب والعلوم الاجتماعية ، القاهرة ، ١٩٩٥ (بالفرنسية) .
- (١٠) نصر حامد أبو زيد : التراث بين التأويل والظواهر ، قراءة في مشروع اليسار الإسلامي ، التوفيقية ، النجاح والإخفاق ص ١٠٠ — ١٠٨ ، مجلة ألفا ، ص ٥٤ — ١٠٩ العدد العاشر ، القاهرة ١٩٩٠ .
- (١١) حسن حنفي : مقدمة في علم الاستغراب ، الفصل السابع : بنية العقل الأودي ، مديبول ، القاهرة ١٩٩٠ .
- (١٢) حسن حنفي : من العقيدة إلى الثورة ، الجزء الرابع ، النبوة والمعاد ، ثامناً : الشخص أم الرسالة ، ص ٣٠٤ — ٣٣٧ ، مديبول ، القاهرة ١٩٨٨ .
- (١٣) أسيتوزا : رسالة في اللاهوت والسياسة ، الفصل الثاني : الأنبياء . الطبعة الأولى ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٣ ، ص ١٤٥ — ١٧٠ .

- (١) نصر حامد أبو زيد : مفهوم النص ، دراسة في علوم القرآن ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩٠ .
- (٢) نصر حامد أبو زيد : التراث بين التأويل والظواهر ، قراءة في مشروع اليسار الإسلامي . ألف ، مجلة البلاغة المقارنة ص ٥٤ — ١٠٩ ، العدد العاشر ، القاهرة ١٩٩٠ .
- (٣) انظر مثلاً من المترجمات : جبرار جيتيت : مدخل لجميع النصوص ، ترجمة عبد الرحمن أبوب ، توفيق ، الدار البيضاء ١٩٨٦ ؛ رولان بارط : لغة النص ، ترجمة غزاة صفا والحسين سبحان ، توفيق ١٩٨٨ ؛ رولان بارط : درس السيميولوجيا ، ترجمة نبيل العالي ، توفيق ١٩٨٦ ، محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية النص) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ١٩٨٦ ؛ عبد الفتاح كيليطو : الحكاية والتأويل ، دراسات في السرد العربي ، توفيق ١٩٨٨ ، كمال عبد اللطيف : التأويل والمفارقة ، نحو تأسيس فلسفي للنظر السياسي العربي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ١٩٨٦ ، محمد السرحيني : محاضرات في السيميولوجيا ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ١٩٨٧ .
- (٤) انظر أيضاً : سيد محمود القمى : النبي إبراهيم والطريق المجهول ، سيناء للنشر ، القاهرة ١٩٩٠ .
- (٥) حسن حنفي : من العقيدة إلى الثورة ، الجزء الثاني ، التوحيد ، رابعاً : إلهيات أم إنسانيات ص ٦٠٠ — ٦٦٤ ، مكتبة مديبول ، القاهرة ١٩٨٨ .
- (٦) نصر حامد أبو زيد : الاتجاه العقلي في التفسير ، دراسة في قضية المجاز في القرآن عند المعتزلة ، دار التنوير ، بيروت ، الطبعة الثانية ١٩٨٣ ؛ وأيضاً « فلسفة التأويل ، دراسة في تأويل القرآن عند أبي الحسين علي بن عري ، دار التنوير ، بيروت ، ١٩٨٣ .
- (٧) مثال ذلك : « وذلك قضية ستناقشها فيما بعد » (ص ١٤) ؛ « يمكن أن نتجمل بشكل أحسن في الفصول التالية » (ص ٦٥) ؛ « وهو موضوع محللنا في الفصل التالي » (ص ٨٤) ؛ « سبقت لنا الإشارة في التمهيد إلى أن » (ص ٨٥) ؛ « الذي سنعرض له في الفصل التالي » (ص ٨٥) ؛ « كما سنوضح في الباب الثالث من هذه الدراسة وكما سبق أن ألمحنا في

مع المجالات العربية

عرض : عبد الناصر حسن

جديداً في النظر إلى الإيقاع الشعري المناسب لحركة الشعر الجديد ، وما طرأ عليها من ناحية أخرى .

مصادر منهجية

ونتيجة لما سبق بين الدكتور الكبيسي محاولته على أساس مجموعة من المصادر التي يرى ضرورة الاتفاق عليها الآن ، ومن أهمها في نظره :

١ - الاعتماد على منطلقات البحث التقليدية الممهودة في حساب الضميلة وحدة القياس .

٢ - الانصراف عن محاولة تعميم موازين الشعر اللاتيني ، أو استيراد أسلوبية أجنبية ، هل نحر ما ذهب بعضهم في دعونه إلى المخاذ النهر أو الاعتقاد على الارتكاز في تحسس المعايير الإيقاعية للشعر العربي .

٣ - نظراً لاختلاف هيكل البنية الإيقاعية في الشعر القديم عنه في الشعر الحديث فإن تكرار التفاعيل كماً ونوعاً كرس لمطابقة التابع المنتظم في الشعر ، ومن ثم كان هاملاً مهماً من عوامل الرتبة التي فرضتها طبيعة الزمان والمكان في حقب خلعت . لذلك فإن الخروج على البنية الإيقاعية التقليدية للنص الشعري ، وطرح بنية مفصلة لترتيب الزمان في النص ، عمل مشروع استرجعته ظروف موضوعية ، إستجابة لما يتطلبه التطور والتحول .

ويخلص الكبيسي إلى أن مثل هذه التحفظات قد جعلت الاستمرار في الاعتقاد على النظام التحليل أمراً عسيراً ، كما كشفت في الوقت نفسه عن الحاجة الضرورية لخلق نظام جديد يستوعب إيقاع القصيدة استيعاباً دقيقاً .

مجلة الأعلام - العدد ١ - السنة الخامسة والعشرون

أسلوبية جديدة لإيقاع الشعر العربي

ينطلق الدكتور طراد الكبيسي في مقارنة أسلوبية يحاول من خلالها إعادة النظر في الأنظمة الإيقاعية للشعر العربي ، تلك الأنظمة التي لم تعد قادرة على التعايش مع روح العصر ، ولا على التوازن مع فعالية الشعر المعاصر . والباحث يرجع هذا إلى سببين :

الأول ، أن هذه الأنظمة لا تستطيع أن تجسد أبعاد الشعر الفنية ، نظراً لكونها توصف تجربة مختلفة عن التجربة المعاصرة ، ولا تستجيب في الوقت نفسه لمنطلقات الحداثة المبدئية ، ولا للافاق المستقبلية التي ينطلق شعراء هذا الجيل إلى تحقيقها نتيجة لاختلاف الرؤية بين المحدث والقديم .

والسبب الآخر يعود إلى تطور الذوق الإيقاعي ، حيث لا يتواءم نظام الإيقاع التقليدي على التشكيلات الحيوية الجديدة التي صارت إليها بنية الشعر على النحو الذي نعرفه الآن . لقد حدث انشقاق جذري بين الهيكل البنائي الإيقاعي القديم وما آلت إليه تركيبة البنية الإيقاعية للشعر المعاصر .

ويتخذ الباحث من آراء الدكتور إبراهيم أنيس والدكتور شكوى عبّاد والدكتور مندور وغيرهم من حيث اتفاقهم جميعاً على أن عروض الخليل لا يفي ببيان الأساس الموسيقي للأوزان العربية ، وأن اعتياده على تحليل البيت إلى تفاعيل يخالف الأساس الموسيقي العلمي المعتمد في تحليل الكلام الإنساني ، شعراً ونثراً ، في أية لغة من لغات العالم - يتخذ من هذا تمهيداً منطقياً لتأكيد حتمية تغيير هذا النظام القاصر وعدم الاعتداد عليه من ناحية ، وخلق نوع من الاستجابة لمشروعية المحاولة التي وضعها بوصفها أساساً أسلوبياً

الأسلوبية الجديدة .

وبعد ، فهل استطاع الدكتور الكبيسي أن يقدم نظاماً إيقاعياً جديداً ، مختلفاً عن نظام الحليل اختلافاً جديداً ؟

لقد كان أمامه طريقان : إما أن يبدأ من حيث انتهى الحليل ، محاولاً تلافى بعض العيوب في الإيقاع التقليدي ، ومكملاً بذلك مسيرة الحليل ، وإما أن يبدأ من الأساس الذي انطلق منه الحليل ويبحث له عن اتجاه جديد ، وقد أثار الاختيار الثاني .

فلقد أخذ الدكتور الكبيسي ماروي عن الحليل أنه قال : « مررت بالمدينة حاجاً فرايت شيئاً يعلم خلاصاً ما ، يقول له : نعم لا / نعم لا لا / نعم لا / نعم لا لا » .

قلت ما هذا الذي تقول للصبي ؟

قال : هو علمٌ يتوارثونه عن سلفهم ، يسمونه التتعيم ، لقولهم فيه نعم . قال الحليل فرجعت بعد الحج فأحكمتها .

حاول الدكتور الكبيسي الربط بين (نعم) وإيقاع الرجز ونغماته بوصفه أول بحور الشعر ، فإذا بها على النحو التالي :

نعم نعم	نعم نعم	نعم نعم
مطمعن	مطمعن	مطمعن
ب - ب - ب	ب - ب - ب	ب - ب - ب

ولقد توصل إلى أن (نعم) واحدة من بين الاثنين تكون محوراً للإيقاع ، ما إن يفاخرها الشاعر حتى يعود إليها ، وعلى ذلك فقد أطلق عليها النواة (العنصر الأساسي) ، وتكون نعم الثانية متممة للنواة وملحقة بها والأخيرة قابلة للتغير . فالجلد إذن يتكون من جزئين : الأول ، النواة ، وهي العنصر الثابت محور الوزن ، والآخر ، التتعيم المتغير ، وهو محور الإيقاع ، ومن كليهما يتشكل الجلد الإيقاعي والوزن معاً .

وبناء على ذلك فإن تكرار الأول ينجم عنه الموسيقى الخارجية ، موسيقى التشكيل ، والجزء المتغير يختص بموسيقى الانفعال والتوتر ، وهو ما يدعى بالموسيقى الداخلية ، حيث يجوز إحلال عنصر من عناصره مكان الآخر ، وحذف بعض العناصر أو زيادتها . وقد رد الباحث إيقاع التشكيل الشعري العربي إلى ما لا يجاوز ثلاثة جلدور :

الأول (نعم نعم) .

تكون نعم الأولى ثابتة (أصلية) وتسمى النواة ، ويرمزها الثابت (ب -) ، وهي تقابل الوزن المجمع المكون - كما نعرف - من حركتين فساكن . وتظهر في التشكيل عارية من الحركات ، حتى يمكن تمييزها ، وهي تتركب من مقطعين : الأول قصير والآخر طويل .

أما نعم الثانية فتظهر عليها الحركات ، وهي الجزء الملحق

بالنواة ، لكونها صيغة طارئة قابلة للتغير . ومن الجزء الملحق والنواة يتكون هذا الجلد الذي يُعدّ أساساً في التشكيل الإيقاعي ، ومن تكراره يتشكل الشطر ويظهر هذا التشكيل في عدد من البحور هي : الطويل والوافر والمزج والمتقارب .

الثاني (نعم نعم)

وواضح هنا أن نعم الأولى هي الجزء التتعيم المتغير ، وأن الأخرى هي النواة الثابتة في التشكيل . ومن تكرار هذا الجلد يتشكل إيقاع شعري آخر ، يمكن أن يحتوي على البحور : الرجز والكامل والبسيط والسريع وجزء من الرمل والمتدارك والمجنت .

الثالث (نعم نعم نعم)

وهو جلد غير منظم ، حيث تشكل النواة مركزه ، ويكون للنواة فيه جزآن قابلان للتغير ، وهما نعم الأولى ونعم الأخيرة . وهذا الجلد يمكن أن تتركب منه تشكيلات عدة ، فهو يقبل التصرف أكثر من غيره ، ولذلك أمكن أن يستخرج منه عدد من التشكيلات أهمها الخب . ومن تكرار هذه الجلدور يرى الباحث تكون أوزان الشعر وتشكيلاته الإيقاعية المختلفة . وقد أجرى مجموعة من التطبيقات والاختبارات التي حاول أن يؤكد من خلالها صحة ما وصل إليه . ونختار منها بعض النماذج على سبيل الاستشهاد لا الحصر . ومن ذلك قصيدة (الهجرة إلى الله) للشاعرة نازك الملائكة . تقول :

- ١ - هرفتك في ذهول تهجدى ، وقرنفل أكداس .
- ٢ - هرفتك في اخضرار الأس .
- ٣ - هرفتك في يقين الموت والأوامس .
- ٤ - هرفتك عند فلاح يبعثر في الثرى الأخراس .
- ٥ - وتزهر في يديه الفاس .

وهو يقسمها طبقاً لنظريته هكذا :

- ١ - نعم نعم نعم نعم نعم نعم
- ٢ - نعم نعم نعم نعم نعم نعم
- ٣ - نعم نعم نعم نعم نعم نعم
- ٤ - نعم نعم نعم نعم نعم نعم
- ٥ - نعم نعم نعم نعم نعم نعم

ونعم الأولى العارية من الحركات (النواة) ثابتة ، والثانية حركة ، وهي قابلة للعدول بها إلى الصيغ المذكورة في الجلد ، فتصبح نعم مرة نعم (ب ب -) ولغوى نعم (- -) . وهذا التشكيل يتبع الجلد الأول .

وقد استشهد بمقطع من قصيدة (أغانى الفقر) لادونيس :

- ١ - جوهان يأكلى التزيف .
- ٢ - ويمش في قبي الخريف .
- ٣ - ويكاد ينكرن الغد .
- ٤ - والموسم المتجدد .
- ٥ - ويكاد ينكرن الرغيف .

وهي عند الدكتور الكبيسي على النحو التالي :

١ -	نعم نعم	نعم نعم
٢ -	نعم نعم	نعم نعم
٣ -	نعم نعم	نعم نعم
٤ -	نعم نعم	نعم نعم
٥ -	نعم نعم	نعم نعم

والحقيقة أن لنا على هذه الدراسة بعض المآخذ أو التحفظات التي نجعلها في ثلاث نقاط :

الأولى : عدم الدقة في استعمال الباحث المصطلحات ، والتداخل والخلط بينها ، مثل عدم التفريق الحاسم بين وظيفتي الوزن والإيقاع ، فكلاهما يستخدم مرادفاً للآخر في بعض الأحيان ، وكذلك استخدامه للموسيقى الداخلية والخارجية .

الثانية : عدم اتخاذ موقف حاسم من النظام التقليدي للمروض ، هل نحو يؤدي إلى خلق هاجس من التناقض يخلخل بنية التجربة ويجعلها مهوشة .

الثالثة : أن عنوان المقال (أسلوبية جديدة لإيقاع الشعر المعاصر) لا يتفق كثيراً مع مضمونه .

ونريد أن نقف هنا مع كل مأخذ من هذه المآخذ وقفة تعمق من فهمنا للقضية .

أولاً : الوزن والإيقاع .

والحقيقة أن ثمة فوارق جوهرية ينبغي أن نلاحظها في التمييز بين مصطلحي الوزن والإيقاع ، وبدون هذا التفريق الدقيق بينهما لا يمكن لدراسة ما أن تدهي لنفسها صحة الفروض في معالجتها .

فمصطلح الوزن معناه تكرار المقاطع الصوتية على نسق زمني محدد ، في حين يُعَدُّ الإيقاع تكرار ظاهرة صوتية ما على مسافات زمنية متساوية ، أو لنقل متجاوية .

ومع ذلك فإن تميز الإيقاع عن الوزن يأتي من ناحيتين الأولى : أن الظاهرة الصوتية لا يشترط فيها أن تكون مقاطع أو نبرات كما في الوزن وإنما يمكن أن تكون (سكونا) مثلاً ، والأخرى : أن طبيعة التوالى في الإيقاع تنطوي على قدر من حرية الحركة لا يتوافر في الوزن . وذلك لأن الشاعر في استطاعته أن يحددها كيفما شاء شريطة أن يكون التوالى حادثاً على نظم ما . ويلخص شكرى عياد المسألة بقوله إن الإيقاع اسم جنس والوزن نوع منه .

وعلى هذا الأساس يصبح الإيقاع أهم من الوزن والوزن أخصراً منه . ولعل للكبيسي بعض العذر إذا نظرنا إلى مصطلحي الوزن والإيقاع من زاوية أخرى ، فإذا كانت المساحة بين الوزن والإيقاع كالمساحة بين المثال والتحقق فإن بوسعنا القول إن الوزن نمط مثالي لا يتحقق بشكل تام ، وإنما الذي يتحقق هو الإيقاع . ونظراً لكون

المصطلحين يتفقان في أساس واحد هو « التكرار حسب نسب زمنية » ، فإن العلاقة بينهما يمكن أن تنحصر فيكون الإيقاع تحقّقاً للوزن وبهذا يتكون لدينا لكل وزن مجموعة مختلفة من الإيقاعات .

ثانياً :

الإشكال الثاني الذي وقع فيه الباحث هو تروده الشديد في قبول نظام التحليل أو رفضه عما يوحى بهاجس من التناقض يخلخل سلامة التجربة ويجعلها تجربة مهوشة ، لا هي معتمدة على نظام المقاطع ولا هي رافضة لنظام التفعيلة رفضاً كاملاً .

ولقد رأينا من قبل أنه كان بين أحد أمرين : إما أن يتابع التحليل ويكمل مسيرته ، وإما أن يختار انجهاً جديداً مخالفاً لما سار عليه التحليل . يقول : « كان علينا أن نختار البدء بالانطلاق من إحدى نقطتين : فإما أن نبدأ من النقطة التي وصل إليها ونكمل مسيرته ، أو أن نبدأ من الأساس الذي انطلق منه ، ونبحث لنا عن انجهاً جديد ، وهو ما وقع عليه اختيارنا » .

وهو يعمل هذا الاختيار الذي ارتضاه بقوله : « نحى » أسلوبيتنا هذه نتيجة وهي عميق بأن الأسلوبية المعقدة لإيقاع شعرنا العربي بالصورة الماثورة في منظور تراثنا النقدي العربي لم تُعَدَّ قادرة على التعايش مع روح العصر ، ولا على التوازن مع فعالية الشعر المعاصر » .

وعلى ذلك « فإن الخروج على البنية الإيقاعية التقليدية للنص الشعري ، وطرح بنية مضادة لترتيب الزمان في النص ، عمل مشروع ، استرجعته ظروف موضوعية فرضت ظهوره لما يتطلبه التطور والتحول » .

غير أن الباحث ما يلبث أن يعود إلى الاعتراف بالاستفادة من نظام التحليل ، وربما الاعتداد الكل عليه ، فيقول : « إن طول المعالجة التي قضيناها مع عروض التحليل ساعدتنا في اكتشاف هذه الأصول . وما أفدنا منه مثلاً أن الزحافات لا تصيب إلا الأسباب ، وأن العلل تصيب الأوتاد في الضرب ، وأن (نعم) النواة تقابل إيقاعياً الوند المجموع ، فهي تقابل الوند في التفعيلة ، ولا تتغير أبداً » .

وفي موضع آخر : « تبني أسلوبيتنا الطريقة التحليلية في الاعتماد على الحروف المقروءة ، وفي التعامل مع التنوين والتضخيم والتفصيل الأخرى في التقطيع ، كما لا يجوز فيها تتابع أكثر من أربعة حروف متحركة » .

ثالثاً : العنوان والمضمون .

ولسنا في حاجة لأن نبين بعد ذلك أن ما ارتآه الباحث لا يكاد يختلف عما قال به التحليل . فإذا كانت (نعم نعم) إحداها نواة أساسية فهي تماماً تقابل في نظام التحليل نواة ثابتة أيضاً لا تتغير ، وهي الوند ، فالتضميلة لا تخلو من وند أبداً . ثم أليست نعم نعم

الصدق الشعوري، أو دلالة الشعر على شخصية صاحبه. لذلك فإن العقاد عندما انتقد ملامح شوقي في شعره حكم عليه بعدم الصدق الفني، كما حكم على شعره بالصنعة التي ارتبطت في ذهن العقاد بالرداءة.

والحقيقة أن هذه الرؤية - وإن لم يجانبها الصواب كثيراً - تحتاج إلى شيء من التمهّل؛ إذ لا يمكن أن نفهم آراء العقاد النقدية منزلة عن آرائه السياسية والاجتماعية والحضارية بصفة عامة، أو لنقل منزلة عن موقفه من العالم، بل هي كتابات تمثل موقفاً فلسفياً واحداً.

لذلك لا يتأتى لنا الكشف عن موقف العقاد من شوقي إلا في إطار الفهم الكامل للأبعاد الفلسفية والفنية لحركة الديوان.

لقد استيقظ الجيل بأكمله فوجد نفسه متخلفاً عن الركب، وكان عليه أن يكافح تفصيح الإحساس بالماضي في وقت انتشرت فيه الثقافة الغربية، فظهرت معاناة للثقافة العربية الذي كان يقرأ تراث الأوربيين فيتأثر به وينفعل له على الرغم من عدم انتمائه إليه. وعلى العكس من ذلك تماماً كان شعوره بالغربة والانفصال عن تراثه العربي، ذلك التراث الأدبي الذي شكاه من كثرة القوالب الجاهزة التي جعلت منه محاولة انتباه إلى كل ما هو خارج الذات. وكان ذلك على عكس ما أراد العقاد وزميله؛ فقد رأوا في الأدب سبيلاً إلى الانتباه إلى الذات.

وإذا أضفنا إلى ما سبق أنه كان من الأهداف الفكرية لجماعة الديوان تخليص الفرد من النظم الاجتماعية المتردية، وبالمعنى الأعم من كل نظام يشجع الآلية، تلك الآلية التي هلبت على الإبداع العربي على مدى أربعة عشر قرناً بشكل أو بآخر، في الوقت نفسه الذي يحاول فيه الحياة الفكرية والثقافية أن تستوعب نهضة شمولية حديثة.

إذا تبين لنا ذلك كله فسوف نتأكد إلى حد بعيد من أن نقد العقاد لشوقي كان انتقاداً لموقف ورؤية أكثر منه انتقاداً للذات، وإن كان هذا لا يجعلنا نتغافل عما كان للعقاد من نزعات ذاتية نحو عبادة الإنسان التي بثها في كتاباته النقدية المختلفة، والتي راح يؤكد فيها فكرة الإنسان الباحث عن التجربة، المتلذذ بالوعي، الشاعر بالانتصار، الذي ينسخ كل ما عداه.

أما عن مفهوم النفعية بما هي هدف من أهداف الشعر فقد خلص الدكتور الريبي إلى أن العقاد انتهى بالشعر إلى مرام إنسانية تهدف إلى إحداث آثار في النفس أبعد من كل نفعية، ومن كل التزام، وإن عاد ليُفسر النفعية تفسيراً يعود بها إلى عالم النفس، ويعدّها عن أية منافع مادية مقصودة.

وحول مفهوم الخيال سند العقاد خلص الباحث إلى أنه - أي الخيال - يكاد يكون مرادفاً للشعر ذاته؛ فالعقاد يرى الخيال قوة تحكم الدنيا وتوسعها، كما أنه عامل فاصل بين التقليد والتجديد، أو بين التمجيد والزيف.

هي متغلغل؟ فالأولى (- - - - -) والأخرى مثلها. لذلك فإن العنوان (أسلوبية جديدة للشعر المعاصر) لا يكاد يتفق وهذا المضمون من قريب أو بعيد؛ إذ كيف يتأتى لدراسة أسلوبية حديثة أن ترفض اتخاذ النبر أو الاعتداد على الارتكاز في محسّن معايير الشعر الإيقاعية؟

إن أية دراسة واعية تهدف إلى فهم أدق وأشمل لموسيقى الشعر العربي المعاصر لا بد أن تخوض فيها لم تعرض له النظام التقليدي القديم. ولا بد أن يتواصل البحث في الإيقاع وعلاقته بالوزن الشعري، وخصائص كل من الأصوات الساكنة والليّنة، واختلاف المقاطع من حيث الطول والقصر، والنبر وعدم النبر، والتنظيم، وكلها مباحث لا بد لدارس العروض اليوم أن يكون ملماً بها إلماماً يؤهله لأن يعالج موسيقى الشعر معالجة جديدة، تقوم على أسس موضوعية، وتناسب ما طرأ على الشعر من تطور وتحول كبيرين.

مجلة الشعر - العدد ٥٧ - يناير ١٩٩٠.

العقاد والشعر - النظرية والتطبيق

في دراسة بعنوان: «العقاد والشعر - النظرية والتطبيق» يقدم الدكتور محمود الريبي مقاربة نقدية تدور حول إنتاج العقاد النقدي وإبداءه الشعري.

ولقد استطاع الدكتور الريبي - على الرغم من ضيق مساحة المقال - أن يعرض لنا صورة دقيقة وواقعية في إيجاز عن جدلية العلاقة بين النظرية والتطبيق في شعر العقاد.

ولقد قسم دراسته إلى قسمين، قام في الأول منها برصد نظرية الشعر عند العقاد، وذلك من خلال الكتابات النقدية التي راح العقاد ينشرها في كتبه المختلفة: ساهلت بين الكتب، مطالعات في الكتب والحياة، مراجعات بين الآداب والفنون، مقدمة الديوان.

أما القسم الآخر من الدراسة فقد أداره حول شعر العقاد، محاولاً تتبع التباين أو الامتزاج الحاصل بين النظرية والتطبيق في شعره من ناحية، وتعرّف أهم الخصائص الفنية والموضوعية لهذا الشعر من ناحية أخرى، وذلك حتى يتأتى لنا وضعه في مكانه الصحيح من حركة التاريخ الفني والنقدي.

ومن خلال مرتكزات فنية معينة، ومصطلحات نقدية محددة، ظلت تتردد بشكل أو بآخر في كتابات العقاد، عرض الدكتور الريبي مفهوم الشعر لدى العقاد، متناولاً أهم هذه المصطلحات التي من شأنها أن تكشف عن نظرية العقاد الشعرية. ولعل من أهم ما توفقت عنده: الصدق الشعري؛ النفعية في الشعر؛ مصطلح الوجدان؛ مصطلح الخيال؛ مفهوم الطبيعة الخارجية. فالصدق الشعري لدى العقاد يعني ربط الحياة الشعرية بالعالم الداخلي للمبدع. وعلى هذا فالشعر الجيد دليل على شخصية مبدعه؛ وكل شعر ليس عليه سيئات صاحبه فهو شعر زائف أو ملفق. ويرى الريبي أن نقد العقاد لشوقي كان منصّباً على هذه الفكرة: فكرة

أنهم قد تصيهم الدهشة والحيرة أمام مقطوعة من شعر العقاد مثل هذه :

ما للرجاء كآته نغم
يدنو فأسمه فينبئ
يا ضاحكاً للناس بخدعهم
هلاً وفيث لهم بما نبيئ
لو نال منك الناس أجفهم
فوق المرام لأسكن المدد
لكن بخلت لها يزال هم
شوق إلى شوق وإن جهلوا
ورفوا إليك فكان الظمأهم
قلبا حل شطيك من ورفوا

ويجري الدكتور الريبي مقارنة بين هذه المقطوعة ومقطوعة أخرى لشوقي بهدف الكشف عن الفروق النوعية والفنية في صميم الرؤية الشعرية ، تلك الفروق الواقعة بين شاعر كلاسيكي جديد ، يرسم صورة الحاضر شعرياً داخل إطار من إحساسنا بصورة الماضي ، وشاعر مثل العقاد ، يرسم صورة الحاضر كما وهما في ذهنه ، مرتباً أجزائها من طريق التحليل والتركيب الخاصين به ، التابعين من ذاته . يقول شوقي في إصلاح الأزهر :

لما جرى الإصلاح قمتُ مهتأ
باسم الحنفية بالمزيد مبشراً
نبأ سرى فكسا المشارة حبرة
وزها المصل واستخفت المشبرا
وسما بأروقة الهدى فأحلها
فرع الشرباً وهي في أصل الشرى
ومشى إلى الخلفات فاتفرجت له
حلقاً كهالات السباه مشورا
حتى قشنا السالمى ومالكاً
وأبا حنيفة وابن حنبل خفراً

إذن فالفارق الحقيقي ليس في اختلاف الموضوع أو اختلاف الوزن والقافية ، وإنما يكمن الفارق الحقيقي - على ما يرى الريبي - بين هاتين الرؤيتين في ارتباط كلا الشاعرين بالحياة ومفهومه الخاص لطبيعة الشعر ومعناه . فشوقي يعتمد على مركبات ثابتة في التراث وفي التقاليد المرحية ، وهو يعمل داخل إطار متفق عليه ، ومن خلال قنوات توصيل معتمدة ، وهو لهذا يقدم إلى قارئه دائماً مراجع اتفق على صحتها في التاريخ وفي العقيدة ، مستغلاً في ذلك إحساس قارئه بالماضي إلى أقصى حد . وهو يرى أخيراً في ماضى الحياة أساساً لحاضرها . أما العقاد فيرى

ورأى الدكتور الريبي أن العقاد تطور بمفهوم الوجدان تطوراً كبيراً : حيث ربطه بالفكر ، وجعله مرادفاً لما يمكن أن نسميه بالبصيرة الشعرية التي يتوازن فيها الفكر والشعور على نحو متكافئ في العمل . غير أن الدكتور الريبي هذا ذلك إلى أن العقاد جرى فيه حل ما جرى عليه الرومانسيون الكبار .

ويبدو أن الولاء للذات ، وإذكاء مثل هذه النزعة ، كان شيئاً مبالغاً فيه لدى العقاد ، وربما يز في ذلك الرومانسيين الغربيين أنفسهم . ولقد كتب الدكتور مصطفى ناصف ذات مرة يقول : « إن الولاء للمشاعر إلى هذا الحد - بقصد قند جماعة الديوان - دخيل على الرومانتيكية في صورها التي يعتد بها من قرأت لهم من الباحثين الأوربيين » .

ويستغل الدكتور الريبي إلى دور الطبيعة لدى العقاد ، مؤكداً اهتمام العقاد بالطبيعة الخارجية ، حيث رأها كائناتاً حياً ذا نفس وروح ، فدعا إلى اختراق سطحها إلى صفتها ، وذلك لإدراك سر حركتها . ومن هنا كان ربيع شوقي عنده ربيعاً سطحياً ، لأنه لا يجاوز المياه الجارية ، والظهور المفردة ، والأشجار المخضرة ، وهي مظاهر يستطيع الإنسان أن يدركها بحواسه العادية . أما الربيع عند العقاد فهو الربيع الذي يكشف فيه الشاعر عن سر الثورة المنبثقة من عمق الطبيعة ، التي تمثل السهات الربيعية الظاهرة حركتها الحيوية .

وللعقاد أن يتفوق الربيع كينها شاء ، ولكن الحقيقة التي ينبغي ألا نغيب عن أذهاننا أن شعر شوقي أو ربيع لم يكن ربيعاً سطحياً دائماً . ولنا نذاع بذلك عن شوقي وشعره .

إن الإحساس بالحركة والحياة اللتين ميزهما العقاد كان من الممكن أن ينصرفا إلى معاني أخرى كثيرة في شعر شوقي . فلمزجنا بين استجاباتنا الذاتية وفهمنا لحقيقة الأشياء مزجاً مستندلاً لاستطعنا أن نشيئ أن الطبيعة سعد شوقي بهتت . ولكننا لا نبتز لأنها تنمو من باطنها - كي يجب انقلاص - وإف قصير بفعل السحابة الأولى ، فالسحابة الأولى هو قانون الطبيعة ،

فلقد رأى شوقي العالم من حيث كونه أية أهمية لا يمكن أن يكون إلا رائياً بديها . ولا أكاد أشك في أن العقاد قد عرف ذلك في شوقي معرفة دقيقة ، ولو أنه أراد أن يخلص عقله من رغبته لنجح في إعطائنا صورة ذهنية صادقة بتسر شوقي . لكن تشبه بفكرة الحياة النامية بفعل ديناميكياتها الداخلية قد جملة يعتمد عن النظر إلى شعر شوقي في إطار خارج هذه الحدود الضيقة .

وفي القسم الآخر من الدراسة يتناول الدكتور الريبي شعرية العقاد من خلال التركيز على موضوعه انشعري بغرض الكشف عن طبيعتها . ووصف أهم ما تتسم به من خواص فنية من حيث هي ، بعيداً عن آراء الأخصار وآراء الخصب .

يقول الدكتور الريبي إن الذين يقرأون شعر العقاد بما تعودت أسماهم وأذواقهم على الطرب التقليدي الذي استمدوه من شعر البارودى وشوقي وحافظ ينسحبون كثيراً في شعر العقاد . ولا شك

منه يدافع الفكر فيه العاطفة ، فتكون النتيجة مزيجاً متوازناً منعماً من الإبداع .

وهن موضوعات العقاد الشعرية يتطرق الدكتور الربيعي في نهاية مقاله إلى ربط العقاد بين الشعر وموضوعات الحياة اليومية ؛ إذ ليس هناك موضوع شعري وآخر غير شعري . ومن هنا عبر العقاد عن الحياة اليومية في ديوانه « عابر سبيل » ، حيث رأى الشعر في كل مكان ؛ في البيت الذي يسكنه ؛ وفي الطريق الذي يعبه كل يوم ؛ وفي الدكاكين المروضة ؛ وفي السيارة التي تحسب من أدوات المعيشة اليومية ولا تحسب من دواهي الفن والتخيّل ؛ لأنها كلها تخرج بالحياة الإنسانية ؛ وكل ما يمتزج بالحياة الإنسانية فهو ممتزج بالشعور صالح للتعبير عنه .

وأياً ما كان الأمر فلقد استطاع الدكتور الربيعي أن يقدم لنا صورة وافية عن شعر العقاد ، نستطيع أن نستخلص منها مجموعة من أهم الخصائص الفنية والموضوعية في شعره ، تتمثل فيما يلي :

- ١ — أن قصداً كبيراً من شعر العقاد يُعَصَّل اتصالاً وثيقاً بجموع صاحبه الفردية .
- ٢ — أن ظاهرة التكثيف الشديد في المعالجة جعلت المقطوعات — لا القصائد الطوال — تشيع في هذا الشعر شيوفاً لافتاً للنظر .
- ٣ — أن التجديد في اللغة والموسيقى نادر في هذا الشعر بالقياس إلى ما نجده فيه من جوانب التجديد في نواحي أخرى .
- ٤ — أن هذا الشعر حافل بالأفراض التقليدية من مدح وثناء وما إلى ذلك .
- ٥ — يبدو شعر العقاد في النظرة الكلية محاطاً بسياج فكري يظهر أحياناً بالغ الصرامة ، حتى إن القصيدة لتتحول معه إلى تقسيمات منطقية .

ولا يسعنا في الحتام إلا أن نقول : إن مثل هذه الدراسات المركزة التي استوجبت إلى حد كبير الفكر النقدي والإبداع الشعري للعقاد تدعونا إلى أن نعيد التأمل فيما كتب حول العقاد مرة بعد الأخرى ؛ فإن دراسة أفكار رائد من رواد النهضة والتحرير مثل العقاد تعدّ في ذاتها عملاً يستوجب العناية ، كما أنها تعدّ لونا من الاعتراف لهذا الرائد بالفصل والنسب .

وكانه يُنبئ في الصخر طريقاً غير مطروق ؛ وليس ثمة ركائز يعتنق عليها خمارج النفس ؛ وهو بذلك يرسم صورة الحاضر كما يختبرها في ذهنه .

والذي نود الإشارة إليه أن مثل هذا الفارق في الرؤية الشعرية مبالغ فيه إلى حد كبير ؛ فالعقاد لا يمثل التغيّر الثوري الشعري الذي يمكن أن نسلم معه باتساع هوة الاختلاف في الرؤية بينه وبين شوقي ، بل إن هذا الفارق ليضيق كثيراً عندما نرى العقاد وشكري والملازمين منغمسين في الموضوعات التقليدية نفسها التي عابوها على شوقي . وفراة سريعة في أحد دواوين العقاد توضح لنا كيف أن شعر العقاد حافل بالأفراض التقليدية التي تعتمد بالدرجة الأولى على كل ما يتعدى من الذاتية التي طالما نادى بها . ومن ذلك الإخوانيات ، وقصائد المدح والثناء ، التي لا تكاد تختلف عن مثيلاتها عند شوقي ، أو مثيلاتها في التراث العربي بعمامة .

ثم إن علاقة شوقي بالتراث كانت علاقة ناضجة مستوعبة بشكل أفضل مما يتصوره كثيرون ؛ فلقد قرأ شوقي الشعر العربي القديم الذي كان الشاعر يقف فيه على طلل الأحباب ويستوقف الأصحاب الذين يصفهم الشراح القدماء في لغة ملة بأنهم كانوا يمتنون الشاعر على البكاء . وربما كانت هذه الفكرة من أهم ما شغل الشعر العربي ، فقد دار معظم الشعراء في فلكها . وإذا تصفحنا شعر شوقي فسوف نلاحظ إنكاره للطلل بما هو رمز ثقافي . لقد أحل شوقي مكانه الطبيعة . وإذا كان الدمار والخراب من الحقائق التي أرهقت الشاعر القديم فقد ابتعد شوقي عنها ، لاكذاً بالطبيعة بوصفها مصدراً رائعاً للنشوة الروحية . وبعبارة أدق أقول إن الطبيعة عند شوقي تبدو كما لو كانت وحياً مفتوحاً على عالم الشعور ، يهبل منه المبهزون دون حدود .

وهن دور الطبيعة في شعر العقاد أبان الدكتور الربيعي تكامل الفعل الطبيعي والفعل البشري في رؤية العقاد الشعرية ، من حيث كون الرؤية العاطفية هي أساس الرؤية الطبيعية ، سستهداً على ذلك بقليل من الأمثلة من شعر العقاد . ثم يتفل من ذلك إلى مناقشة ما شاع من أن شعر العقاد شعر عقل ، متهاً من ذلك إلى أن كثيراً من شعر العقاد ، على الرغم من عدم خطوه من نماذج يمكن حلّها إلى مقالات عقلية صرف ، يفضي بالشجن الغامر ، وكثيراً

عقود

رسائل جامعية

جدلية اللغة والحدث في الدراما الشعرية العربية الحديثة



معرض : وليد منير

عرض لأطروحة الدكتوراه التي تقدم بها الباحث ولید منیر أمين إلى أكاديمية الفنون (المعهد العالي للنقد الفنى) وموضوعها « جدلية اللغة والحدث في الدراما الشعرية العربية الحديثة » أشرف على تلك الأطروحة الأستاذ الدكتور صلاح فضل والأستاذة الدكتورة نهى صليحة ، واشترك في لجنة المناقشة الأستاذ الدكتور لطفى عبد البديع والأستاذ الدكتور نبيل راضى . وقد حصلت على مرتبة الشرف الأولى .

المنطق والرياضيات والفلسفة والأسلوب إلى كشف القوانين الداخلية المهيمنة في العمل ، وفرض شفراته ، واكتناه محولاته ، بما يفسر دلالاته المتعددة إن لم يكن يحيد إنتاجها . كما أن جزءاً من طموح هذا البحث كان يكمن في إقامة (نقد حوارى) بالمعنى التودوروفى للمصطلح ، وذلك تمشياً مع عملية الجدل نفسها ، حيث إن النقد الحوارى لا يتكلم عن المؤلفات بقدر ما يتكلم إليها ومعها .

وبهذه هذا البحث على اختيار هيئة تمثيلية وإلية تنوب عن المسرح الشعرى العربى في أحدث تجلياته ، بحيث تغطي مستويات مختلفة من الكتابة ، واتجاهات متباينة فيها ، تبعاً للمجتمعات والثقافات والقضايا المتعددة التي تمثل في مجملها كامل الشرط التاريخى للإبداع . وتتطوى هذه الهيئة التمثيلية الوافية على أعمال درامية شعرية للشعراء : صلاح عبد الصبور ، محمد إبراهيم أبو سنة ، محمد مهران السيد ، أنس داود ، محمد الماغوط ، محمد أحمد سعيد ، عبد الرزاق عبد الواحد ، معين بسيسو ، أحمد بن ميمون ، محمد الفيتورى .

وفي الفصل الأول « أبعاد الحركة الدرامية بين اللغة والحدث » يتناول الباحث بالدرس والتحليل مفهوم الحركة الدرامية الذى

يسمى هذا البحث إلى اكتشاف عملية الجدل الدائبة بين حركة الكلام وحركة الفعل في الدراما الشعرية العربية الحديثة . ولما كانت الدراما الشعرية ، بوصفها نصاً مؤثراً ، تعمل على ثلاثة مستويات هى : اللغة الشعرية ، والحدث الدرامى ، والمكان الذى يميز لهذه اللغة والحدث معاً ، فقد نحا البحث إلى دراسة كل مستوى من هذه المستويات دراسة تحليلية مفصلة ، رابطاً بينه وبين فاعليته الأساسية من ناحية ، وكاشفاً عن مناهج التفاعل فيما بينه وبين المحورين الآخرين من ناحية ثانية .

وقد يستحيل على الناقد الأدبى - فيما يقول بارت - أن يحدد نوعية الأدب إلا انطلاقاً من نظرية عامة في العلامات . كما يظل عليه أن يكتسب حق الدفاع عن قراءة مستمرة للعمل الأدبى - فيما يقول كذلك - عبر إلمامه بالمنطق والتاريخ وعلم النفس والأنثروبولوجيا . ومن جُماع هذه المعطيات التي يذخرها النقد البنيوى في حوزته ، تشكل العملية النقدية جهازاً معرفياً تستطيع من خلاله أن تقيس على النص بوصفه (هيكلولوجيا = نسجاً) من جميع جوانبه ، فتُمَثِّلُ حصراً لأبعاده ، وتعمل بما هى مسبار لأعماقه ، وتكدر في اتجاه الكشف المتدرج عن علاقات التأليف ، ومستويات التراكب ، وطرائق الترميز .

وقد تمثل هذا البحث رهان « بارت » فاجتهد من خلال أدوات

نفسه . إنها لعبة (التناظر / التضاد) التي تضيف جديلةً أخرى إلى ضفيرة الجدل الكلّ ، دون أن تفقد مرونتها في إسراع هامش محدود للإبدالات المختلفة . ومن ثمّ فإن مسألة (التداخل العلامى) تأخذ موقعها في إطار النظرة العامة إلى العالم الدرامى بلغته وأحداثه ، حيث تعكس المفارقة ظلّاً من التناص ، ويعكس التناص ظلّاً من المفارقة . بيد أن هذه المسألة (أى التداخل العلامى) تظل بفضل « القيمة المهيمنة » واقعة تشغل مساحة ضيقة ، يمكن التضيقة بها من أجل بناء النموذج الذي يتنظم وقائع ذات مساحة أوسع وأكثر فاعلية .

وفي الفصل الثاى وتحليل عملية التكوين الأسلوبى في لغة الدراما الشعرية ، يعود الباحث إلى فكرة (السياق) لبرز أهمية تحديدها على الوجه الذي يبين ماهية التكوين الأسلوبى . ثم يعرض لفكرة (العوامل الجوهرية) وفكرة (الروابط التسمية) بوصفها الفكرتين اللتين أتاحتا له من قبل اقتراح نموذج رياضى في تحليل لغة الدراما الشعرية ، فيمدلها وينميهما بما يؤكد فاعلية النموذج ، ويطور من إمكاناته ، ومنحه شموليته المنشودة .

يشرع الباحث بعد ذلك في تطبيق النموذج الرياضى في صورته الأكثر دقة (بوصفه نموذجاً صالحاً للتحليل السياقى) على عدد من المسرحيات الشعرية لشعراء مختلفين . ويخلص إلى تحديد ما أسماه بالسياقية المعزولة وما أسماه بالسياقية المحلولة أو الفارقة . ثم يدرس خاصية الإيقاع في الدراما الشعرية على مستويين :

- ١ - انحراف الشعر عن الشعر .
 - ٢ - انحراف نمط الحوار الدرامى عن نمط الحوار الدرامى .
- ويحاول الباحث أن يحصر العناصر الأساسية في التكوين الأسلوبى على هذا النحو من الترتيب :

- ١ - الاختيار .
- ٢ - القوة غير الكلامية للكلام .
- ٣ - الربط / القطع .
- ٤ - قران المفاهيم النحوية المتباينة .
- ٥ - اللغة المعطاة .

وقد استند الباحث في تحليل هذه العناصر الخمسة إلى أهم النتائج التي وصل إليها علم اللغة الحديث على يد « أوستن » و « جون لايتز » ، كما استند إلى أبرز ما وصل إليه « جاكوبسون » في دراسته عن « نحو الشعر ونحو النحو » .

وفي الفصل الثالث والأخير « تحليل صورة المكان » يتناول الباحث المكان بوصفه « القيمة المهيمنة » في النص الدرامى بوصفه عرضاً مجسداً بموقعه ، وبحركة أحداثه ، ويمثليه ، إلى الحد الذي يستقطب المكان فيه الزمان إلى محوره . ويثير الباحث هذا

ينفضى إلى تحديد ما يمكن أن ندهوه به (حدث اللغة) ، وما يمكن أن ندهوه به (لغة الحدث) . ثم يتناول اللغة الشعرية بوصفها مزودة تجمع بين بنية التعبير وبنية التصوير معاً ، كما تجمع بين العقل والحسى ، وبين المرنى والمتخيل ، طارحاً فكرة « الأوار » التي تنبئ في جوهرها على مفهوى القيمة المهيمنة ، والسيق . ومن خلال فكرة الأدوار بعيد الباحث طرح الفروق المميزة بين أنواع الخطاب الشعرى (الغنائى ، والملحمى ، والدرامى) من منظور (العامل الدلالى) ، مستبدلاً به « جامع النص » الذي اقترحه « جهنت » ، والجامع العلامى ، الذي يجعل من الإبدال بين أنواع الخطابات الثلاثة إيدالاً علامياً في الأساس .

وإذا كان الباحث قد حدد الخطاب الشعرى الغنائى بوصفه رمزاً أبغونياً ، وحدد الخطاب الشعرى الملحمى بوصفه إشارة رمزية ، وحدد الخطاب الشعرى الدرامى بوصفه أبغونية إشارية ، فإن نموذج « الجامع العلامى » ينتج كذلك - بوصفه أساساً توليدياً - أن نبحت الأنواع الخطابية الأخرى التي تنتمى إلى : الأبقونة الرمزية ، والإشارة الأبقونية ، والرمز الإشارى . وسوف نلاحظ في هذه الأنواع تولدات جديدة للبنية النصية ، تجمع بين مفهوم نوع خطابى ما ووظيفة نوع خطابى آخر في تبادل مستمر بحيث نحصل من خلالها على « الغنائى الملحمى » و « الملحمى الدرامى » و « الغنائى الدرامى » .

ولا بد حينئذ من تأكيد أربعة عوامل مهمة تحكم مصطلح « الجامع العلامى » ، وهى :

- ١ - تداخل مستويات العلامة .
- ٢ - القيمة المهيمنة بما هى فاعل علامى من ناحية (الأنا ، العالم ، الآخرون) وبما هى خصيصة أو تقنية علامية من ناحية ثانية (الإيقاع ، الحوار ، السرد ، الحركة في السينما ، الزمن في الموسيقى) .
- ٣ - دور « السياق » بوصفه وسيطاً بين « المهيمنة » ونوع الخطاب .
- ٤ - زمكانية العلامة .

ينتقل الباحث بعد ذلك إلى الحديث عن الدراما بوصفها أبغونية إشارية ، مركزاً على مفهوم المفارقة ، ومفهوم التناص ، وراصداً وظيفة كل منها ، محللاً طبيعة العلاقة بينهما ، وذلك انطلاقاً من العلامة ، حيث إن الدلالة العلامية للمفارقة Irony هى الأبقونة ، والدلالة العلامية للتناص Intertextuality هى الإشارة .

ويخلص الباحث من تطبيق نموذج « الجامع العلامى » إلى أن الدراما الشعرية تمثل في جوهرها تعبيراً عن « مفارقة تناصية » من نوع ما ، إذ إنها تحاكي العالم وتشخصه في انقسامه وتعارضه ، فتتقلبه وتصنع معه علاقة تشابه ، فيما تظل مستقلة عنه ، تشير إليه ونحوه ، مستبدلةً عبر إيقاعها وبجازها على خصوصيتها في الوقت

التساؤل : هل لى نمو تشكل صورة المكان وتعمل فى الدراما الشعرية ؟ وفى محاولة للإجابة عن هذا التساؤل الأساسى يرصد الباحث - تأسيساً على عدد من النصوص - خصوصية المكان الشعرى بوصفه فضاءاً للغة / الحركة ، يتجلبوب مع مفهوم الشخصية الشعرية عن نفسها ، تلك الشخصية التى تغزل فى نسجها الواقعى والأسطورى ، وتقترب حثيثاً من مفهوم « النموذج الأهل » . والشخصية الشعرية شخصية محورية (غائبة أو حاضرة) ، تحرك المجال الدرامى حركة دائرية حول مركزها ، وتضمنى من مثاتها المتعالى ظلالاً إضافية على تنامى حركة الفعل والكلام .

يقتل الباحث بعد ذلك إلى تحليل فلسفة المكان بوصفه مكاناً للكينونة ، ومكاناً للنفس ، ومكاناً للتزوج . كما يرصد مجالات التداخل والتخارج بين هذه الأمكنة ، وينفذ إلى دلالة الصورة الإدراكية للمكان وفقاً لرؤية « كانط » .

يتناول الباحث إنطلاقاً من هذه المقدمات ما يلى :

- صورة المكان بين الثبات والتغير .
- المكان بوصفه مولداً دلالياً أولياً .
- المكان الغائب .
- علاقات المكان .
- المكان بما هو كناية .
- المكان بما هو استعارة .
- المكان بما هو مجاز مرسل .

وتُعَدُّ النقاط السبع السابقة حقلاً تصنيفياً خصبة لاختيار ماعدية المكان فى الدراما الشعرية بوصفها نصاً وعرضاً على السواء .

وقد حاول الباحث ، فى مسار حركة الفهم والشرح والتحليل والتأويل ، أن يتمثل مقولةً رئيسيةً مؤداها أن « ... فيديسيف مرسل إلى عالم الأدب وفقاً لتعبير « بارت » ، وأن « ... بطرائق عدة مثلها يتحدث الوجود - كما يقول ريكور - بطرائق عدة ، شريطة أن تندمج هذه الطرائق مجتمعة فى إطار منهجى واحد . يمنحها أهل درجة ممكنة من التجانس والتكامل والاستقصاء .



رسائل جامعية

دور يحيى الطاهر عبد الله في القصة القصيرة المصرية

١٩٦٥ - ١٩٨١

مرض: حسين حمودة

●● عرض لرسالة الماجستير التي تقدم بها الباحث حسين حمودة إلى قسم اللغة العربية بجامعة القاهرة .
وقد أشرف على الرسالة المرحوم الأستاذ الدكتور عبد المحسن طه بدر ،
وناقشها الأستاذ الدكتور سيد حامد النجاج ، والأستاذ الدكتور طه وادى .
وأجيزت الرسالة بمرتبة امتياز .

الأعمال ، والمتعلق بجدل الإبداع الفردى والجماعى ، في أعمال الكاتب .
كما أشار الباحث ، في التمهيد ، إلى بعض الأدوات المنهجية التي
اعتمدها في تحليل أعمال الكاتب ، فأكد استبعاد الانكفاء على سيرة حياة
الكاتب لكشف عالمه الفنى ، كما أشار إلى بعض الأدوات البنوية التي
استخدمها بصورة إجرائية ، جزئية ، وإلى استفادته من بعض مفاهيم
البنوية التركيبية ومصطلحاتها ، ومن أهمها فكرة العلاقة بين الإبداع
الفردى والإبداع الجماعى ، وهى فكرة محورية ، كامة خلف مشروع
البحث كله .

وفي الفصل الأول (السنين والسبعينيات : ملامح الواقع ، ملامح
الكتابة وقضاياها) ، قدم الباحث تناولاً سريعاً لأهم الملامح التي
وضعت في فترة السنين والسبعينيات ، على مستويات الواقع
المختلفة ، كما تناول بعض القضايا الخاصة بالكتابة القصصية والروائية في
تلك الحقبة ، مشيراً إلى هزيمة ١٩٦٧ وأثرها على الكتابة القصصية
والروائية ، وإلى القول - الذى شاع إلى حد ما - بموت و الفضة أو
أزمته . ثم ركز الباحث على العلاقة بين الكتابة في هذه الحقبة
والموروث القصصى والروائى في مصر ، السابق عليها ، منذ بدايات هذا
القرن ، مركزاً على استفادة الكتاب الذين ظهرُوا في السنين
والسبعينيات من التحقيقات القصصية والروائية السابقة عليهم ، وأيضاً
من القضايا التي أثرت لدى الرواد ، وخصوصاً قضية العلاقة بين الكاتب
المعاصر والموروث العربى الفصيح (القائمة ، الكتابات التاريخية . .
إلخ) ، والموروث الشعبى ، وارتباط هذه القضية بقضية البحث عن
طابع محل في الكتابة القصصية والروائية المصرية ، وهى القضايا التي
تثيرها - أكثر من غيرها - أعمال يحيى الطاهر عبد الله .

كذلك أشار الباحث إلى استفادة كتّاب السنين والسبعينيات من
موروث و الكتابات الرفيعة السابقة عليهم ، وإلى استفادة يحيى الطاهر
من هذه الكتابات . كما توقف عند علاقة تجربة يحيى الطاهر بتجربتي كل

سمى هذا البحث إلى تناول أعمال القاص والروائى يحيى الطاهر عبد
الله (١٩٣٨ - ١٩٨١) ، الذى عاش ومات في مصر ، وكتب عدداً من
الأعمال القصصية والروائية ، التي لها أهميتها في سياق الكتابة القصصية
والروائية في مصر والوطن العربى ، في الثلث الثالث من هذا القرن ،
والتي نستحق - بجانب ما نأله من دراسات نقدية ومتابعات - محنية ،
عدة - أن ندرس درساً أكاديمياً محلها في ترابطها جميعاً .

وقد حاول هذا البحث أن يكشف عدداً من الملامح والعناصر الفنية في
عالم هذه الأعمال ، على مستوى التنوع الذى يجعلها تنتمى إلى بنات
متعددة ، وعلى مستوى الوحدة التى تنظمها كلها ، كما حاول أن يكشف
ارتباط هذه الأعمال بنوع من « التجريب » المتصل ، وموضوعها على فكرة
أساسية تتمثل في المواجهة بين الاستفادة من تقنيات الإبداع القصصى
والروائى الحديث ، ومثل جماليات الإبداع الجماعى الموروث . وقد حاول
البحث - قبل هذا كله - ربط أعمال يحيى الطاهر عبد الله بالموروث
القصصى والروائى في مصر ، السابق عليها ، وحاول - بعد هذا كله -
أن يكشف التصور الثابت ، القار والكامن في هذه الأعمال ، على
تطورها ، وعلى امتدادها الزمنى .

وقد انقسم البحث إلى تمهيد ، وخاتمة ، وثمانية فصول .

في التمهيد - أشار الباحث إلى فكرة و التطورات المختلفة ، في أعمال
يحيى الطاهر ، التي ترتبط بكون مشروع الكاتب ، أو القطاع الأكبر منه ،
لا ينفصل عن نوع من و التجريب و المتصل ، والبحث الدائب عن
طرائق للتعبير جديدة ، واستكشاف - أو إعادة استكشاف - مناطق
جديدة للكتابة ، وكيف أن هذه و التطورات المختلفة (التي تتحقق بما
يشبه حركة التيار المائى في النهر ، حيث تتجاوز في هذا التيار الحركة
الطولية المنجهة للأمام مع المنبع إلى المصب ، مع الحركة الجانبية من
الضفتين للوسط ، فيما يعرف في علم الفيزياء بقانون الحركة الدوامية
للغازات والسوائل) - ترتبط بالمحور الأساسى الذى تدور حوله هذه

والعالم بوصفه نتاجاً لتأمل الذات والعالم الخارجي ، وانتهاء الراوى لمنظور واحد ، شعري ، واللغة الغنائية ، الشعرية ، في هذه القصص .

وفي الفصل الخامس : « بنية المواجهة بين القصة والحكاية الشعرية » (رحلة الصعود والسقوط) تناول الباحث - أولاً - مجموعة الكاتب « حكايات للأبد » ، وتناول - ثانياً - قصته الطويلة « حكاية على لسان كلب » .

في « حكايات للأمير » ، رصد الباحث علاقة قصصها بـ « ألف ليلة وليلة » ، التي تتجاوز « المحاكاة » إلى « التمثل » ، ورصد الوشائج بين رايها والرواة الشعبيين ، حيث استعارة الوظيفة القولية ، الشفافية للحكي ، وحيث اعتد الاستدراكات والعبارات الموظفة لعقد صلة بين القائل والسامع . . . إلخ . ثم حلل الباحث الزمن في هذه المجموعة ، والعلاقة بينه وبين الزمن في الحكايات الشعبية ، وتناول الشخصيات في قصص المجموعة ، التي تصاغ (في نموذجها الفردي على واقعها ، وفي حلمها بتجاوزها ، وانتهائها بالسقوط الأخير) من خلال تأكيد ما يشبه « المفزى الأخلاقي » المحتفى به في الحكايات الشعبية . كما حلل الباحث كيفية نمو عناصر الحدث ، وتراتب الأحداث ، وتعدد المستويات اللغوية ، بما يقترب من البحث عن « صوت جمعي » ، حيث تتجاوز وتتفاعل في قصص المجموعة مستويات عدة ، تتمثل « علامات ، لغوية قديمة وحديثة ، وكيف تشارك كل هذه العناصر في صياغة البنية الخاصة لقصص هذه المجموعة ، القائمة على مراوحة بين استخدام تقنيات القص الحديث ، وتمثل جماليات الحكايات الشعبية .

وتناول الباحث - ثانياً - قصة الكاتب « حكاية على لسان كلب » ، مقدماً قراءة لها ، ثم محلاً تركيبها حسب مثال « بروب » الوظائف ، وتطویرات جرماس له ، ومتناولاً عناصر بنيتها كلها ، القائمة على المواجهة نفسها .

وفي الفصل السادس : « البنية الاحتفالية » (اللجنة المؤقتة والجحيم الدائم) تناول الباحث - أولاً - عمل الكاتب « الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة » ، وتناول - ثانياً - روايته « تصاویر من التراب والماء والشمس » ، بعد مقدمة حدد فيها ملامح العالم الاحتفالي ، الكرنفال ، كما حلله ميخائيل باختين ، على أساس أن هذا المدخل أنسب المداخل إلى هذين العاملين من أعمال يحيى الطاهر عبد الله .

والمدخل الكرنفالي ، الاحتفالي ، الذي استخلصه باختين من التراث الروائي الغربي ، مستمداً جذوره من الاحتفالات الشعبية القديمة التي اندثرت وتحولت إلى تقاليد أدبية ، ليس مدخلاً دعيلاً على هذين العاملين من أعمال يحيى الطاهر . فالاحتفال الأساسي الذي توقف عنده باختين (احتفال عيد الحمقى) له مواز حرفي في احتفال (عيد النوروز أو النيروز) القديم في مصر ، واحتفال (سلطان الطلبة) الذي مازال يقام في المغرب . والتقنيات الأدبية التي توصل إليها باختين (وأشار إلى وجودها في بعض الأعمال لرابليه وسيرفانتس ، وبوكاشير ، وجورجول ، وإدجار آلان بوس - وتوقف عند ملاحظها ، بشكل أساسي ، عند دوستوفسكي) ، تتحقق - فيها يرى الباحث - لدى كثير من كتاب أمريكا اللاتينية المعاصرين بوجه خاص .

وقد رصد الباحث ، في هذين العاملين ، البنية الاحتفالية القائمة على إهدار القوانين والمواصفات ، واندماج الشخصيات في وحدة وهمية ولكن وثيقة ، والمكان الاحتفالي والزمان الاحتفالي بما هما تكثيف لكل الأماكن وكل الأزمنة ، وأيضاً فإنه إسقاط لكل الأماكن وكل الأزمنة ، وصياغة الشخصيات بما هي شخصيات احتفالية قائمة على مبدأ تكافؤ الأضداد ، وطفن المصارحة والتعرية في الحوار ، والضحك بما هو موقف احتفالي ، وتداخل الأزمنة ، ورؤية الزمن الخارجي على أنه « من الجحيم » أو « آخر الزمان » (فترة السبعينيات في مصر) ، والبنية اللغوية المفتوحة على بنيات

من محمود طاهر لاشين ويحيى حتى . وأخيراً تناول الباحث ارتباط الكتابات القصصية والروائية ، في السبعينيات والسبعينيات ، بتجريب متعدد الاتجاهات ، وأشار إلى المهوم والقواهر الفنية الأساسية في هذه الكتابات ، والتيارات التي تنظمها ، وموقع يحيى الطاهر بين هذه التيارات .

وفي الفصل الثامن : « بنية التناقض والتضاد » (ثنائية القرية والمدنية) - تناول الباحث مجموعة يحيى الطاهر « ثلاث شجرات كبيرة تسمى برتقالاً » ، كاشفاً الأفلاك التي تدور فيها قصصها ، وتركيز عالم هذه القصص على تجسيد التضاد بين شخصيات محورية والعالم الخارجي ، ثم تحقق هذا التضاد على مستويات البناء الفني المختلفة . فالعلاقات الممزقة بين « الذات » و « التاريخ » ، التي تشكل حيزاً أساسياً في تناولات هذه القصص ، تتحقق من خلال النمط البنائي الذي تعتمد ، وكيفية رصد الحدث ، والتقاطعات على مستوى الزمان والمكان ، وفي المستويات اللغوية بوجه عام . وهذا التضاد ، من ناحية أخرى ، يرتبط ، فيها يرتبط ، بتجسيد ثنائية قائمة بوضوح في قصص هذه المجموعة الأولى للكاتب ، بين عالمي القرية والمدنية ، وهي ثنائية يتم التعبير عنها - داخل القصص - على مستويات متنوعة .

وفي الفصل الثالث « بنية التعدد والتركيب » - (اكتشاف الجهاة المنفية) تناول الباحث - أولاً - مجموعة الكاتب « الدف والصندوق » ، محلاً فيها « الراوى » بما هو لسان حال أهراف الجهاة القصصية ، وبما هو تجاوز للزمان والمكان المتعينين ، ومحلاً « الزمن » بوصفه عنصراً مهيماً وفاغلاً في قصص المجموعة ، قائماً على نوع من « التواتر » والأطراد ، والاستعارة المتكررة ، التي تجعل الماضي صيغة ثابتة وحيدة ، والتحديد الجزئي لوحداث الزمن بما ينأى عن « الحثيت » إلى وحدات صغيرة . وأيضاً حلل الباحث « المكان » في قصص هذه المجموعة ، على مستوى فاعليته بما هو عنصر فني متداخل مع العناصر الأخرى . كذلك تناول الشخصيات القصصية التي يرصدنا الكاتب بمنحى قريب من رصد شخصيات الرسوم المصرية القديمة ، وحلل توتر هذه الشخصيات مع الأهراف والموروثات ، وخلص إلى تحديد عالم هذه المجموعة كما ظهرت عبر عناصرها الفنية المتنوعة ، مرتبطة ببنية قائمة على التعدد والتركيب .

وتناول الباحث - ثانياً - رواية « الطوق والإسورة » ، فأشار إلى الأواصر بينها وبين « الدف والصندوق » ، ثم حلل عالمها القائم على جدل « المركزية » والاستقلال النسبي لبعض الأجزاء ، كما تناول « الراوى » فيها ، بما هو امتداد للراوى في « الدف والصندوق » ، واللغة بما هي مركب حى من أصوات متعارضة ومتعددة تعبيراً عن تعدد مراكز الوعي ، وتداخل الزمان والمكان في « المكان التاريخي » القائم على تعدد وتراكب واضحين ، ثم متوقفاً عند تجسيد هذا التعدد والتركيب على المستويات الفنية الأخرى .

وفي الفصل الرابع « البنية التعبيرية الغنائية » (نشيد الضياع في المدينة) تناول الباحث القسم الأول من مجموعة « أنا وهي وزهور العالم » ، مشيراً إلى اتجاهات أربعة فيها :

- ١ - المواجهة بين تقنيات القصة القصيرة والقصيدة الغنائية .
- ٢ - رصد التفصيلات الصغيرة بمنحى تسجيل مواز لحركة الشخصيات الداخلية .
- ٣ - الاتجاه التعبيري .
- ٤ - المواجهة بين الرصد الداخل والرصد الخارجى .

وحلل الباحث هذه القصص ، في هذه الاتجاهات ، مركزاً على أبعاد البنية الأحادية ، التعبيرية الغنائية فيها ، ومتوقفاً عند انتفاء التعددية ، وغياب الحدث الخارجى ، واعتماد المونولوجات الداخلية غير المتصارعة ،

أكبر ، والإسقاط الرمزي للمواضعات ، والخروج للتكرار من
« الجنة » إلى « الجحيم » ، ومن « الجحيم » إلى الجنة ، والنقاشات
الاحتمالية حول المعايير الأخلاقية .. إلى آخر العناصر التي ترتبط
بالبنية الاحتمالية في عالم هذين العاملين .

وفي الفصل السابع : « بنية التجريد والاختزال » (العودة إلى
الرحم) تناول الباحث مجموعة الكاتبات الأخرى « الرقصة المباحة » ،
مشيراً - أولاً - إلى قصصها التي تنتمي إلى البنيات السابقة ، وحللاً -
ثانياً - قصصها التي ترتبط بمنحى اختزالي ، تجريدي ، أحادي ، يحسب
الانسحاب من عالم الحضارة انسحاباً كاملاً ، بعد وصولاً بمنحى « التزويج
البدائي » - الذي بدا في بعض أعمال الكاتبات السابقة - إلى نقطة
الأخيرة .

وقد حلل الباحث ، في هذه القصص ، غياب تعقيدات
الشخصيات ، والحدث ، والزمان ، والمكان ، والرحلات التكوينية إلى
ما قبل الحضارة ، والعودة إلى مفردات عالم أولى ، ومشاعر غريزية أولى ،
واعتقاد « السلاسل الغفوية » والوحدات الإشارية الإجمالية بدلاً من
تعقيد العالم ، والإحشاء بالمستويات المنولوجية الداعية ، الأحادية ،
التي يتنحى فيها الصراع والتعدد ، وارتباط كل ذلك بجهد بين
« الحضارة » و « الطبيعة » ، ينتهي إلى ما يشبه محاولة العودة ، لا إلى
« منبع » و « وحدة متناحمة أولى » ، بل إلى ما يشبه محاولة العودة إلى
الرحم الأول ، الخلقي الشامل ، والمثمر الشامل .

وفي الفصل الثامن : « عالم يحيى الطاهر - مركبات وثوابت » ،
تناول الباحث - أولاً - « أسطورة الكاتب » ، كما تحققت في أعمال
الكاتبات ، وتناول - ثانياً - بعض « الثيمات » والصور القصصية المتكررة
في هذه الأعمال .

و « أسطورة الكاتب » ، اصطلاحاً بالمعنى الذي حدده الدكتور شكوى
حياد ، ترمي إلى مركز ثابت ، أساسي ، في أعمال يحيى الطاهر ، حل
تنوع هذه الأعمال ، وحل اعتمادها الزماني ، وتسهم في صنع وحدة هذه
الأعمال جميعاً .

وأسطورة الكاتب ، في عالم يحيى الطاهر ، كما كشف الباحث
تفصيلاً ، تتحقق من خلال تصور كامن ، ثابت ، فيه تصبح صورة
« الغابة » تعبيراً عن العالم الإنساني المعاصر بكل تعقيداته . فيتجسد - في
أعمال الكاتبات - كل ما يرتبط بالعالم الإنساني من تفلونات طبقية ، و
« مكائنات » اجتماعية ، ومن أوجه متعددة للصراع أو لانتقاء الصراع ،
ومن تعقيدات تشمل ملامح المدنية والقانون و الإنجازات والمكتشفات
التي وصل إليها الإنسان منذ بداية حياته الاجتماعية على الأرض وحتى
الآن ، في الحاضر القصصي والروائي ، يتجسد ذلك كله من خلال
مفردات غاية أولية ، ذات طابع غير زمني وغير مكاني . وفي هذا الإطار
نظف تردّد في نصوص الكاتبات جميعاً تراكمات بعضها ، ورموز بعضها ،
واختزالات بعضها - وكلها مرتبطة بعالم « الغابة » - وكأنها تمثل
« أبديولوجيا » ثابتة في أعمال الكاتبات بما هي نص متصل .

وقد رصد الباحث تحقّق هذا التصور لأسطورة الكاتبات من خلال
مجموعة من نصوص الكاتبات ، القائمة على اعتقاد عالم الغابة ومفرداتها :
الحيوان ، الطيور ، النباتات ، الحشرات ، واعتداد ذلك كله إلى تصور
« الأرض / الأم » ، وإلى مفردات الطبيعة المحيطة بعالم الغابة :
الشمس ، الألهة القديمة ، بصورها المتعددة في عالم الكاتبات ، والشتاء
والظلمة والظلمة بما هي متوالية تقود إلى عالم « السجن » ، والريح بما هي
مفردة متعددة الأوجه .. إلخ .

وأخيراً أشار الباحث إلى بعض « الثيمات » والصور القصصية الثابتة ،
والمتكررة ، في أعمال يحيى الطاهر عبد الله ، التي تمثل ، بجانب صورة
« الغابة » ، مركزاً أساسياً من مركبات العالم الفني لهذا الكاتبات .

وفي خاتمة البحث ، أشار الباحث إلى أهم النتائج التي توصل إليها
تحليله لأعمال يحيى الطاهر ، راصداً للملامح العامة للبنيات التي تنظم
أعمال الكاتبات ، والملامح المرتبطة بالرحلة التي قطعتها هذه الأعمال في
مراوحتها بين اعتياد التقنيات الفنية الفردية ، وتمثل الجماليات الجماعية
الموروثة ، ثم مشيراً إلى بعض الموضوعات التي لم يستطع استكمالها ، والتي
تستحق أن يستكملها باحثون آخرون .

عبد الله

رسائل جامعية

رسالة ماجستير بعنوان :

مجلة الثقافة (١٩٣٩ - ١٩٥٢)

دراسة تاريخية وفنية

عرض : عزة بدر

■ ■ ■ تعد المجلات الأدبية سجلاً للتأخر الفكري في بيئته المعنوية وظروفه الدافعة ؛ ومن ثم فإن دراسة الأدب العربي المعاصر في مثل هذه المصادر من شأنها أن تضع أيدينا على نشأة المذاهب الأدبية وتطورها في تتابع زمني محكم ، من أسبوع إلى أسبوع ، أو من شهر إلى شهر ، أو طبقاً لدورة المجلة . ولا شك أن الدراسات العلمية في مجال الصحافة الأدبية قد أفسحت المجال لدراسة ما يمكن أن يؤديه التأريخ للمجلات الأدبية في العمل على متابعة مظاهر تطوير الأدب واستحداث فنون أدبية جديدة ؛ فلم تقتصر تلك الصحافة على نشر الإنتاج الأدبي لحسب ، بل أوردت صفحاتها للبحث في تاريخ الأدب نفسه ، وفي الأجناس والمذاهب الأدبية ، فضلاً على القضايا النقدية . كذلك كانت المجلات الأدبية الجسر الذي عبرت عليه الثقافة الأجنبية إلينا ، وعلى صفحاتها دارت المناقشات حول كيفية الإفادة مما حققه الغرب من جهة ، وإحياء التراث من جهة أخرى ، على نحو أهلي الحياة الفكرية والأدبية المعاصرة .

ومجلة « الثقافة » : ١٩٣٩ - ١٩٥٢ ، التي أصدرها لجنة التأليف والترجمة والنشر ، والتي امتدت حياتها أربعة عشر عاماً ، من أهم المجلات الأدبية التي صدرت في هذه الحقبة ، وذاع صيتها ؛ إذ إنها أشرفت على كنوز الأدب والعلم في الشرق ، والأدب الوافد من الغرب ، وكانت تقوم بدور ضخم في إرساء دعائم نوع من الوحدة الثقافية بين الأقطار العربية ، كما كانت منبراً صدرت عنه أصوات عدد كبير من المفكرين والأدباء العرب .

الحقبة من ١٩٣٩ - ١٩٥٢ ، نظراً لغنى هذه الحقبة التي تركت بصماتها على البنيان الاقتصادي والاجتماعي وعلى الفكر السياسي المصري ؛ فقد ظهرت قضايا كثيرة ، أثارت نقاشاً حاداً في مجال الصحافة والسياسة والتاريخ . وتقول الباحثة إن فهم هذه الحقبة موضوع الدراسة من هذه النواحي كان مهماً لوضع مجلة « الثقافة » في مكانها من تلك الظروف التاريخية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية والصحفية لمعرفة دورها في هذا الواقع تأثراً وتأثيراً . ومن ثم استخدمت الباحثة في هذه الدراسة المنهج التاريخي بصفة

و « مجلة الثقافة » من ١٩٣٩ - ١٩٥٢ ، موضوع العرض في هذا العدد هو الرسالة التي تقدمت بها الباحثة عزة عوض بدر للحصول على درجة الماجستير في الإعلام من قسم الصحافة - جامعة القاهرة ، وقد أشرف على الرسالة د. محمد سيد محمد ، ود. سامي عزيز ، ود. نجوى كامل . وتتكون الرسالة من خمسة أبواب ، تضمنت خمسة عشر فصلاً .

وبعد الفصلان الأول والثاني منها تمهيداً للدراسة ؛ إذ تتناول فيها الباحثة الظروف السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية في

أو ما يمكن أن نسميه نشر الوعي بالإصلاح من طريق ترقية المجتمع وتنقيته .

وقد عُيِّنت « الثقافة » بطابع مميز ، وصفه الدكتور فؤاد زكريا بقوله :

إن شخصية أحمد أمين كانت تطبعها كلها بطابعه الخاص ، وإن هذه المجلة وغيرها من مجلات مثل « الرسالة » لأحمد حسن الزيات ، و « الكاتب المصري » لطله حسين ، لم تكن تمثل تيارات كاملة بقدر ما كانت تمثل أشخاصاً .

ولكن الباحثة تؤكد من خلال دراستها أن مجلة « الثقافة » لم تكن لتحمل الطابع الشخصي لأحمد أمين ، وإنما عبرت عن جماعة كويتها عدد من المفكرين هم مؤسسو لجنة التأليف والترجمة والنشر ، فكانت بذلك تصدر عن مؤسسة لا عن فرد . وقد تعلى دورها مجرد إصدار مجلة معبرة عن اتجاهات هؤلاء الأعلام وأفكارهم إلى مجال النشر والترجمة ، بحيث التفت إسهاماتهم في المجلة بالطابع العلمي ، والنيل إلى التأصيل والتنظير . ومن أهم أعضاء اللجنة : أحمد أمين ، وأحمد لطفى السيد ، وطه حسين ، وعبد الرازق السنهوري ، وأحمد حسن الزيات ، وإسماعيل القبالي ، ومحمد فريد أبو حديد ، ومحمد عوض محمد ، وأحمد زكى ، وكثيرون غيرهم .

أما الباب الثالث فهو من أهم أبواب الدراسة ، إذ تعرضت فيه الباحثة لإسهامات مجلة « الثقافة » في الآداب والنقد والتلوق الفنى . وقد قسمته إلى أربعة فصول تناولت في الفصل الأول منها ما قدمته المجلة في مجال النقد الأدبي والآداب المقارن والنقد المسرحي والإذاعي والسينمائي ، وفي مجال نقد الفنون التشكيلية ، وتحدثت في الفصل الثانى عن الأدب النسائي ، أو الصفحة التى خصصتها المجلة للنسائيات ، وخصصت الفصل الثالث للكلام عن أدب السبر والتراجم وهرض الكتب ، وتناولت في الفصل العاشر إسهامات المجلة في مجالى القصة والشعر .

لقد استهدفت المجلة القيام بدور واضح ومؤثر في التيار الثقافي والأدبي في مصر ، وأتاحت الفرصة أمام الكتاب ليس في مصر وحدها ولكن في أجزاء كثيرة من الوطن العربى ، فكان من كتابها عراقيون وسوريون ومغاربة ، أسهموا جميعاً في تحرير المجلة ورفعة شأنها . ففى مجال النقد الأدبي والفنى نشرت مجلة « الثقافة » كما كبيراً من الإنتاج القصصى المعاصر ، كما نشرت كثيراً من القصص المترجمة عن الآداب الإنجليزية والفرنسية والإيطالية والروسية وغيرها ، فمهدت بذلك لمرحلة جديدة في تاريخ القصة المصرية .

لقد واكب الاتجاه إلى الترجمة والتعريب الاتجاه إلى تأليف القصص ، فقدمت « الثقافة » قصصاً لكتاب مصريين تحت عنوان « قصص مصرية » . ومن هؤلاء الكتاب : محمد فريد أبو حديد ، وعمل أحمد باكثير ، ومحمود تيمور ، ونجيب محفوظ ، ويحيى حلى ،

أساسية ، فحرصت على جمع الأصول والمصادر والمراجع ، وتعرف الحقائق التاريخية وتنظيمها وعرضها عرضاً ملائماً ، استناداً إلى أعداد مجلة « الثقافة » بوصفها وثيقة صحفية أساسية .

وقد قسمت الباحثة تلك الحقبة التاريخية إلى مرحلتين :

١ - مرحلة الحرب العالمية الثانية من ١٩٣٩ إلى ١٩٤٥ .

٢ - مرحلة محاولات التحرر الوطنى ، من ١٩٤٦ إلى ١٩٥٢ .

وقد عنيت الباحثة برصد الظروف الثقافية في تلك الحقبة التاريخية وأهم القضايا الفكرية المطروحة فيها ، مثل قضية الصراع بين الشرق والغرب ، والدعوة إلى تصير الأدب ، والدعوة إلى الترجمة من الغرب . وقد خصصت الفصل الثانى من دراستها لهذه القضايا التى لمجالت فيها تيارات فكرية مختلفة ، وتصارعت فيها الرؤى حول تيارات الأصالة والمعاصرة ؛ فقد كانت تلك الحقبة مرحلة التحضير للثورة ، والتخلص من الاحتلال . أما الفصل الثالث فقد تناولت فيه الباحثة أوضاع الصحافة بعمامة في الحقبة موضوع الدراسة ، التى شهدت قيام الحرب العالمية الثانية في سبتمبر ١٩٣٩ ، التى كانت السبب في إعلان الأحكام العرفية وفرض الرقابة على البريد وحل الصحف ، وتعيين رقيب للمطبوعات . ولم يقتصر الأمر عند ذلك على تطبيق العقوبات على ما ينشر في الصحف ، حتى وإن كان الرقيب - فى أثناء قيام الأحكام العرفية - قد أجاز نشره . وقد أدت الطريقة التى روقبت بها الصحف ، وعوملت بها حرية النقد ، إلى أن الصحف كادت أن تكون نشرة واحدة ، وخابت حرية الرأى . وفى تلك الظروف المتأزمة للإنذار في فبراير من عام ١٩٤٢ ، نتيجة لنشرها ما أمرت إدارة الرقابة بحذره . وقد عانت المجلة أيضاً من أزمة الورق التى أحدثتها ظروف الحرب ، فآثر ذلك على حجم المقالات ، حيث خفض عدد الصفحات في المجلة . ومن أجل هذا كله كان هذا الفصل الخاص بالوقوف على ظروف الصحافة بعمامة في تلك الحقبة مهماً ، وذلك لمعرفة الظروف الخاصة التى صاحبت ظهور مجلة « الثقافة » ، والتى كان لها أثر في حياتها .

وفى الباب الثانى من الرسالة عرضت الباحثة لمسيرة المجلة منذ صدورها حتى احتجاجها ، فقسمته إلى ثلاثة فصول ، تناولت في الفصل الأول منها نشأة المجلة ودور اللجنة في إصدارها ، وتحدثت في الفصل الثانى عن الطابع الخاص المميز لها وعن تطورها ، ثم تناولت في الفصل السادس أزماتها واحتجاجها .

وقد صدرت مجلة « الثقافة » عن لجنة التأليف والترجمة والنشر ، التى أصدرت من قبل مجلة الرسالة (١٩٣٣) . وتعود جذور تكوين اللجنة إلى عام ١٩١٣ ؛ وكان معظم أعضائها من المعلمين والمشرفين على شئون التعليم في مصر ، بل ضمت ما يقرب من تسعين عقلاً مفكراً رأوا أن الأساس الثقافي العام هو أهم مظاهر الوحدة في الأمة ، وأن هذا الأساس لا يمكن إلا أن يكون إنسانياً . ومن هنا فقد وصفت الباحثة اتجاهات أعضاء اللجنة بأنها كانت اتجاهات وطنية لا شك فيها ، تتسم باتخاذ العلم والثقافة أساسين للإصلاح والجهاد ، وكان هدفها صنع الإحساس الخاصة بالفرد ،

وصلاح الدين ذمعي ، ويوسف جوهري :

وتعد من أهم ما نشرته « الثقافة » محاولات محمد فريد أبو حديد لبحث أنفاس جديدة في فن القصة ، بإحياء القصص التراثي ، وبعث الروح في القصة التاريخية . وقد نشرت قصصه تلك سلسلة على صفحات مجلة « الثقافة » ، ومنها « الملك الضليل » ، و « زنوبيا » ، و « مذكرات جحا » .

وفي مجال النقد الأدبي اهتمت المجلة بمعالجة بعض النظريات النقدية التي اشتمل عليها التراث النقدي العربي ، كما تناولت « الثقافة » قضية المذاهب الفنية في تصنيف الأدب ، وقضية الشعر الحر والشعر المنشور ، وفن القصة وشروط كتابتها ، وغيرها من قضايا أدبية .

لذلك اهتمت المجلة بمتابعة الإنتاج الفكري والثقافي والأدبي ، وما يصدر من كتب وروايات وقوافل شعرية ، فتناولتها بالنقد في مقالات متفرقة ، حيناً وفي أبواب ثابتة حيناً .

وقد تبارت على صفحات مجلة « الثقافة » أفلام نقاد كبار عرفتهم الساحة الأدبية حينذاك ومازالوا يثرون حياتنا الأدبية المعاصرة ، مثل شوقي ضيف ، ويوسف خليف ، وعز الدين إسحاق ، وكمال نشأت ومنت الشاطي ونعمات فؤاد .

كما شارك من البلدان العربية : شكري فيصل ، وصلاح الدين المنجد ، ووداد سكاكيني (من سورية) ، وغالب طعمة فرمان (من العراق) .

وقد اهتمت المجلة بتأصيل النظريات النقدية وإحياء التراث النقدي العربي . ومن أبرز جهود كتاب المجلة في ذلك ما كتبه شوقي ضيف تحت عنوان « النقد العربي تراث مجهول » ، وكذلك ما كتبه تحت عنوان « هل هامش النقد العربي » . ويرى شوقي ضيف في هذه المقالات أن تراث الأدب العربي النقدي تراث مجهول ، لم يأخذ ما يستحق من الدراسة . ويؤكد « أن النقد العربي ليس محدودة الطاقة ، فإن في دلائل الإحجاز لعبد القاهر الجرجاني ما يتيح للنقاد الحديث وضع نظرية التعبير الفني وضماً نهائياً » .

كذلك حاول شوقي ضيف في مقالاته « بالثقافة » أن يقدم محاولات لفهم بعض الكتب التراثية وشرحها ، مثل كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني ، وأن يوضح منهجه في فهم الشعراء وإبداعهم . وقد كان شوقي ضيف في هذا يصدر عن منهج المجلة في اكتشاف كنوز التراث الأدبي ، ومحاولة البحث عن الأصالة ، وإيجاد حلقة الوصل بين النقد العربي المعاصر والنقد العربي القديم .

أما بالنسبة للإنتاج الشعري المنشور في مجلة « الثقافة » فتقول الباحثة إنه بالرغم من أن سنوات الحرب العالمية الثانية ، والتحويلات الفكرية الكبرى التي كانت امتحاناً قاسياً للرومانسية العربية ، مدرسة الانسحاب والهروب إلى الوجدان الفردي باستثناءات قليلة ، ويرغم ارتفاع دهوة الشعر الجديد التي تزعمتها

في العراق نازك الملائكة ، التي بدأت حركتها عام ١٩٤٧ ، وتلامها بدر شاكر السياب ، وعبد الوهاب البياتي ، وفرد عبد الرحمن الشرفاوي على النهج الشعري القديم ، فقد استمرت القصائد الشعرية المنشورة بمجلة « الثقافة » على نهجها الكلاسيكي ، مستندة إلى العمود الشعري ، ذاتية في علاقتها بأصحابها وبرؤاهم الشعرية الشاحبة . غير أن المجلة حاولت أن تتدارك الأمر وتلحق بالقصيدة الشعرية الناثرة ، فنشرت في أواخر عهدنا لصلاح عبد الصبور ، وعبد الرحمن الحفيس ، وعبد الرحمن الشرفاوي ومحمد فوزي المتميل وغيرهم .

ومن شعراء البلاد العربية نشرت مجلة « الثقافة » لعبد الوهاب البياتي ، ويلند الحيدري ، وكاظم جواد ، وإبراهيم الواصل (من العراق) . ومن السودان أسهم الشعراء : محمد الفيثوري ، وجعفر حامد البشير ، وتوفيق البكري ، وعيسى الدين فارس . ومن فلسطين نشرت للشاعر معين توفيق بسيسو ، كما نشرت لعبد المجيد بن جلون (من المغرب) ، ولنسب هريضة من شعراء المهجر .

وفي مجال أدب السير والتراجم تناولت مجلة « الثقافة » ، سيرة كثير من الزعماء والمصلحين الوطنيين ، كما ترجمت لبعض العلماء والأدباء المعاصرين . ويؤكد أحمد أمين أهمية كتابة السير والتراجم بقوله :

« النفس أكثر ولوهاً برجال قومها ومعرفة سر عظمتهم ومناحي عبقرتهم تشر بأنه الحديث عنهم حديث عنها ، والكلام من نبوغهم إعزاز لها وبعث لحياها . والأسم في نهضتها أخرج ما تكون إلى عرض النماذج وتقديم المثل » .

وكان إدراك مجلة « الثقافة » وكتابها لهذه الحقائق ، واهتمامها بالسير والتراجم جزءاً من اهتمام المجلة بحركة الإحياء والتجديد ، على أساس أن المؤرخين القدماء عرضوا التاريخ عرضاً يتفق وفوقهم وأسلوبهم ، فكان لابد من من أدباء ومؤرخين يدركون القديم ويفهمون أسرارهم وخفاياهم ، ويدركون روح العصر وحاجة أهله إلى تقديم هذه الثروة في أسلوب يسوغ عرضه وتفهم لغته .

لقد رأى بعض كتاب مجلة « الثقافة » مثل محمد سعيد العرياني أن هذه التراجم جزء من التاريخ لابد من الاهتمام به ، على أساس أن هذا اللون من الأدب الذي ينقل إلينا صوراً لأهل العصر الذين نعاشرهم ونعايشهم ونياهم ونشاربهم على اختلاف مراتبهم في الاجتماع وتأثيرهم في الحياة ، هو الفن الذي يسجل للأجيال صورة كاملة عن ناس هذا الجيل الذين برزت أسماؤهم لسبب أو لآخر . إنه يلفت النظر إلى العناية بالترجمة للذين عاشوا العصر فكونوا ملاحظه بصورهم المشرفة والوضيعة ، من خلال نظرة علمية وشمولية ، فيقول متساءلاً :

« ماذا يعرف التاريخ عن صالة بيا ، وكازينو بديعة ، ومسرح الكسار ، وليالي منيرة المهدي ، وسهرات يوسف وهبي ، ومرفص أخوات رشدي ، وما أثر أولئك في تلوين حياة القاهرة وتكوين شباب الجيل ؟ » .

وقد أسهمت هذه المعارك الأدبية في إثراء الحياة الثقافية المصرية ، وفي تنشيط الحوار بين المجلات الأدبية في ذلك الوقت ، فخلقت لهذه المجلات قراءة ومتابعين .

أما بالنسبة للقضايا الاجتماعية التي اهتمت بها مجلة « الثقافة » فكانت قضايا الإصلاح الاجتماعي في مصر ، وما ارتبط بها من رعاية أحوال العمال والفلاحين ، فطلبت المجلة بحقوق المواطنين الأساسية :

المياه النظيفة ، والرعاية الصحية ، كما طالبت بتحقيق العدل الاجتماعي ، وتحقيق مبدأ تكافؤ الفرص ، وناقشت مشكلات الأسرة المصرية ، فنادت برعاية الطفولة وتنظيم الأسرة ، كما أكدت دور المرأة في المجتمع ، فألهمت بقضايا تعليمها وعملها .

كذلك صرفت المجلة عنايتها إلى مشكلات التعليم وطرق إصلاحه في مصر ، على أساس أنه جزء مهم من عملية الإصلاح الاجتماعي . كذلك عنيت المجلة بالقضية الاقتصادية ومقدرات الاقتصاد في مصر ، الذي كان قد وصل إلى حالة سيئة وقتذاك بسبب تأثره بالحرب العالمية الثانية ، وبسبب سيطرة الاحتلال على أهم موارد الاقتصاد المصري ، فناقشت المجلة مشكلة البطالة ، ودعت إلى حماية الصناعات الوطنية . وكانت تصدر في معالجتها للقضايا الاقتصادية في ذلك الحين عن سياسة ترى فيها أن الأمور الاقتصادية من أخص شئون الأمم ، وأن مسائل الدخل والأجور ومستوى المعيشة من أخص ظواهر الحياة الاجتماعية والسياسية التي تحتل فيها الجماهير المكان الأول . ويقول الباحث إن مجلة « الثقافة » رأت أن من واجبه ومن واجب رجال الاقتصاد تبسيط عرض المسائل الاقتصادية حتى تكون في مستوى الأفهام العامة .

وقد عرضت الباحثة لأهم القضايا السياسية التي طرحتها مجلة « الثقافة » ، وأهمها ما يتعلق بالقضية الوطنية ، والمطالبة بالاستقلال . وترى الباحثة أن موقف المجلة الوطني قد اتضح واتخذ شكلاً حاداً بعد الحرب ، وبعد إخفاق المفاوضات مع إنجلترا ، وبعد عرض القضية الوطنية عرضاً هزئياً على مجلس الأمن ، فنندت بإنجلترا ، وطالبت بإلغاء المعاهدة معها ، ونشرت من المقالات ما يحيل القارئ فوراً إلى مسألة الاحتلال ، فالتارت الشعور الوطني ، ونهت الأذنان إلى مقاومة المستعمر .

وتؤكد الباحثة من خلال رسالتها أن المجلة بعد أن تحققت الأمان الوطنية وقامت الثورة في ٢٣ يوليو ١٩٥٢ ، كانت في طلبها للمبركين بالثورة والمستشرين بها . وقد استمرت تؤدي دورها في دعم ما تراه صحيحاً ، ونقد ما تراه باطلاً ، فنادت بحل الأحزاب ، وتطهير الحياة السياسية المصرية من أفتاب الاحتلال ، وأفتاب الأحزاب والمستورين ، وأتباع الملك السابق ، كما طالبت بتحديد الملكية ، وفرض الضرائب التصاعدية على الدخل لتقليل الفرق بين الدخل العالي ، والحد الأدنى للدخل ، التي كانت قد بلغت حينذاك درجة مخيفة ، على أساس أن المثل الأعلى للأمة أن يشعر

وبهذه النظرة الواسعة كتبت الترجمات في مجلة « الثقافة » ، فقامت المجلة بإحياء ذكرى بعض الشخصيات القومية البارزة في مجالات الفكر والأدب والفن ، فكان ذلك محاولة منها لبحث هذه السير وعرضها عرضاً جديداً يستهوى القارئ ويدفعه إلى التأمل بهم ، فنشرت ترجمات لحياة بعض علماء العرب مثل : جابر بن حيان ، وابن الهيثم ، وابن النفيس ، وأبن حيان التوحيدى ، كما ترجم حياة بعض الزعماء الوطنيين ، مثل سيرة مصطفى كامل وسعد زغلول . ويقول الباحثة إن المجلة قد حرصت على استيفاء عناصر الترجمة من حيث تغطي حياة المترجم له ، والاستمالة بأقوال معاصريه وآرائهم فيه ، وإبراز ملامح العصر الذي عاشت فيه الشخصية وتأثيرها بها .

أما الباب الرابع فقد تناولت الباحثة في الفصل الأول من القضايا الثقافية والفكرية في مجلة « الثقافة » ، وأما القضايا الاجتماعية والاقتصادية التي عرضت لها المجلة فقد تناولتها الباحثة في الفصل الثالث ، وأما القضايا السياسية التي طرحتها المجلة ، سواء منها الوطنية والعربية والعالمية ، فقد تحدثت عنها الباحثة في الفصل الثالث .

ومن أهم القضايا الثقافية والفكرية التي برزت في المجلة ، تلك القضايا التي اشتملت عليها المعارك الأدبية التي حاولت فيها مجلة « الرسالة » . ومن أبرزها معركة أحمد أمين مع زكي مبارك حول قضية تأثير الأدب الجاهل على الأدب العربي ، فقد كتب أحمد أمين تحت عنوان « جنابة الأدب الجاهل على الأدب العربي » ، ورد عليه زكي مبارك على صفحات مجلة « الرسالة » بأكثر من عشرين مقالة ، معارضاً فيها ما ذهب إليه أحمد أمين . وقد كتب زكي مبارك مقالاته تحت عنوان « جنابة أحمد أمين على الأدب العربي » . وكذلك من أبرز المعارك الأدبية المعركة التي دارت بين محمد مندور وسيد قطب ، والتي أثارت على صفحات مجلتي « الثقافة » و « الرسالة » حول دعوة محمد مندور إلى « الشعر المهموس » التي بدأت على صفحات « الثقافة » ، إذ دعا مندور إلى نبذ الخطابية والتعبيرات الزاهقة الجوفاء التي سادت الأدب شعراً ونثراً ، ودعا إلى نوع من الأدب المهموس ، يعنى أدباً أليفاً وإنسانياً ، بعيداً عن الخطابية التي تتغلب على الشعر ففضله وتبعد به عن النفس والصدق والدنو من القلوب . وقد رد عليه سيد قطب في مجلة « الرسالة » مهاجماً لوجهة نظره ، قائلًا إنه يريد أن يقصر أنواع الأدب على نوع خاص بلوقه الشخصي . وقد استمرت مقالات الكتاتين في معركة أدبية على صفحات المجلتين .

أما المعركة الأدبية الثالثة ، فقد كانت بين أحمد أمين في « الثقافة » وتوفيق الحكيم على صفحات « الرسالة » ، وكان مدارها حول قضية : هل الفن للفن ، أم الفن للمجتمع ؟ . وقد التزم فيها أحمد أمين جانب الدور الاجتماعي للأدب ، في حين نادى الحكيم بأن الفن للفن ، متمثلاً برأى أندريه جيد إذ قال إن الفن لا ينبغي أن يثبت شيئاً ولا أن ينفي شيئاً ، إنما هو شيء كالسحر يتفقد إلى النفوس .

الناس كلهم بأنهم سواسية ، إن جاز اختلافهم في شيء ، فإنما يكون في القيم الذاتية لا في المسائل الاعتبارية .

وعلى المستوى العربي تقول الباحثة إن مجلة « الثقافة » دعت إلى تحقيق الوحدة العربية بشق الطرق ، كما دعت إلى إنشاء حلف عربي ، فنادت بتحقيق الوحدة العربية عن طريق تحقيق الوحدة الاقتصادية ، وتحقيق المشروع الثقافي ببادل المنتج الفكري بين البلاد العربية لتفوية الوحدة الثقافية ، كما دعت المجلة إلى توحيد المناهج الدراسية في البلاد العربية . وقد تأكدت مواقف المحلة في دعم الوحدة العربية وفي مساندتها للجامعة العربية في جميع مراحل تطورها .

كذلك ساندت المجلة قضايا التحرر الوطني في البلاد العربية ، وكان من أهم القضايا العربية التي تناولتها قضية فلسطين .

ولم تهتم مجلة « الثقافة » بمعالجة القضايا الوطنية والعربية فحسب ، بل دعت كذلك إلى السلام العالمي وعدم الانحياز ، فأسهمت بذلك في خلق الإحساس لدى المثقف المصري بدوره الإيجابي ، ومسئوليته في صنع التاريخ وفي الأحداث العالمية .

أما الباب الخامس والأخير من الرسالة فقد تناولت الباحثة « الفنون التجريدية » في مجلة « الثقافة » في الفصل الأول منه ، وتناولت جوانب الإخراج الفني في هذه المجلة في الفصل الثاني منه .

وقد ركزت الباحثة في هذا الباب على أهم الفنون التحريرية التي استخدمت في مجلة « الثقافة » ، وفي مقدمتها فن المقال بأنواعه ، فهو أكثر فنون التحرير ظهوراً في المجلة ، حيث شهدت صفحات المجلة أعلام أعلام كتاب المقالة في النثر الأدبي المعاصر ، ومنهم : أحمد أمين ، وزكي نجيب محمود ، ومحمد عبد الله عنان ، ومحمد عوض محمد ، وأحمد زكي ، وعبد العزيز بشري وغيرهم .

كما عرفت مجلة « الثقافة » الحديث الصحفي في شكل حديث الشخصية وفي شكل الاستفتاء وهو نوع من حديث الجماعات .

كما أفردت المجلة مكاناً لنشر الأخبار ، التي كانت في معظمها أخباراً أدبية وثقافية متاحة ، لا يبدل المحرر في سبيل الحصول عليها جهداً كبيراً ، كما غلبت عليها صفة المحلية .

أما إخراج مجلة « الثقافة » فقد كان - كما تقول الباحثة في الفصل الأخير من رسالتها - إخراجاً ثابتاً إلى حد كبير ، إذ لم يشمل التغير سوى غلاف المجلة ، فتعددت أشكال إخراجها الفني . وقد استطاعت المجلة ، برغم إمكاناتها الطباعية المتواضعة ، أن تستخدم اللون ، وأن تستغل تلك الإمكانيات للخروج بمظهر لا يخل بقرن العرض ، وإن كان الاهتمام بالشكل والإخراج يأتي في المرتبة الثانية بالنسبة إلى العناية بالموضوع .

وقد اختتمت الباحثة رسالتها بأهم النتائج والتوصيات ومنها :

- ١ - دراسة أسباب احتجاب المجلات الأدبية والثقافية .
- ٢ - دعم المجلات الأدبية والثقافية مالياً لكي تستمر في أداء رسالتها .
- ٣ - تطعيم المجلات الأدبية بعناصر جديدة وفتح المجال أمام المبدعين الجدد .
- ٤ - تنمية الحوار بين المجلات الأدبية ، والاتفاقيات إلى قضايا المجتمع الفكرية والثقافية الحقيقية .
- ٥ - تشجيع إجراء الدراسات العلمية في مجال الصحافة الأدبية ، وتطوير مناهج دراسة المجلات الأدبية ، وإلقاء الضوء على أنسب المناهج وأصلحها لإجراء هذه الدراسات .
- ٦ - تطوير المجلات الأدبية القائمة في الساحة ، إيماناً بدور المجلة الأدبية في إثراء ثقافة الأفراد وتصيير الأدب .
- ٧ - حماية الدوريات والمجلات من الإهمال ، وترميمها وتصويرها بمليكرو فيلم ، وتوزيع نسخ منها على الهيئات العلمية المهتمة بالدراسات الإنسانية والثقافية .
- ٨ - الاهتمام بمجال الترجمة ، وتنشيطها على أن تنشر أهم الترجمات في المجلات الأدبية المتخصصة .
- ٩ - تبادل التراث الأدبي أو المجلات الأدبية المصرية مع المجلات العربية الأدبية والثقافية ، وعقد الندوات لمناقشة دور المجلة الأدبية ومشكلاتها ، ومحاولة الاستفادة من هذه الدراسات في تطوير المجلات المعاصرة .

عزة بدر

وثائق

نصوص من النقد العربي الحديث

- الأديب العربي المقارن
العنوان الأول والنص الأول
توثيق وتعليق،
الطبعة الأولى من كتاب «شعر حافظ»
لإبراهيم عبد القادر المازني

نصوص من النقد الغربي الحديث

- ت. س. إليوت
- جدوى الشعر وجدوى النقد ١٩٣٣
بيير جيرو
- الأسلوبية الوصفية أو أسلوبية التعبير

الأدب العربي المقارن

العنوان الأول والنص الأول «توثيق وتعليق»

حسام الخطيب

- «تمهيد»

درجت المصادر المعروفة حول تاريخ الأدب المقارن العربي على نسبة الريادة المصطلحية والنظرية إلى فخرى أبو السعود من خلال سلسلة مقالات بهذا العنوان نشرها في الرسالة في عام ١٩٣٦ . في البحث الحالي محاولة علمية لتصحيح هذا التاريخ شكلاً ومضموناً ، وثبتت تاريخ جديد مفاده أن خليل هندأوى كان أسبق من غيره إلى استخدام المصطلح ، وكان الكاتب الوحيد في الثلاثينيات الذي قدّم في الدوريات العربية تحديداً للمدلول الذي ينطوي عليه هذا المصطلح .

من أجل التنقيب في هذه الناحية ، وفي تاريخ الأدب المقارن العربي بوجه عام ، روجعت معظم الدوريات الأدبية العربية المهمة ، ولاسيما خلال النصف الأول من القرن العشرين ، مثل المقتطف ، الرسالة ، الثقافة (مصر) ، وبنتيجة الفحص تبين ما يلي :

- ليس لمصطلح (الأدب المقارن) وجود في فهرس مجلة المقتطف (١٨٧٦ - ١٩٥٢) .
- كانت الرسالة هي السباقة إلى استخدام هذا المصطلح في عام ١٩٣٦ ، ولكنه اختفى من صفحاتها بعد هذا العام ، فكانه كان طفرة لم تستمر .
- ظهر المصطلح في الثقافة في عام ١٩٤١ ، ولكن على شكل عنوان فرعي ، ولم يتكرر كثيراً حتى نهاية الأربعينيات .
- في نهاية الأربعينيات بدأ المصطلح يتكرر ، ولكن أيضاً على قلة . ومن أبرز إطلاقاته عنوانان بقلم المقارن الفرنسي المعروف إتيانبل Etienneble ، ظهرا في الكاتب المصري (رئيس التحرير طه حسين) عامي ١٩٤٧ - ١٩٤٨ ، وكتباً خصيصاً للمحلة .
- تظهر مجلة الآداب اللبنانية - العربية فقراً شديداً في استعمال المصطلح ، وهي التي حملت رسالة الثقافة العربية من الرسالة المصرية .
- تظل الدوريات العربية حتى الآن قليلة الاحتفال بالمصطلح .
- نشط المصطلح في السبعينيات من خلال مجلة المعرفة (دمشق) ، وفي الثمانينيات من خلال المعرفة والآداب الأجنبية (دمشق) وفصول (القاهرة) .
- ظهرت بعض الأعداد الخاصة بالأدب المقارن ابتداء من السبعينيات ، أبرزها أعداد المعرفة (دمشق) ، عالم الفكر (الكويت) ، الآداب الأجنبية (دمشق) ، الموقف الأدبي (دمشق) وفصول (القاهرة) .

وهذه مجرد مقدمة تعريفية ، وإطار للبحث الحالي ؛ لذلك لم تقرر بالتوثيق اللازم هنا ، وسوف تنشر هذه المادة العلمية الموثقة في فرس لاحقة .

العنوان الأول :

خلافًا لكل ما نشر سابقاً في هذا الموضوع ، يتبين من مراجعة الدوريات العربية ذات الاتجاه الأدبي منذ أوائل القرن العشرين حتى منتصفه^(١) أن أول استعمال محدد لمصطلح (الأدب المقارن) ظهر بقلم خليل هنداوي (حلب - سورية) على صفحات مجلة الرسالة^(٢) المصرية بتاريخ ٨ / ٦ / ١٩٣٦^(٣) من خلال العنوان الطويل التالي :

ضوء جديد على ناحية من الأدب العربي

اشتغال العرب بالأدب المقارن

أو ما يعرفه الفرنسيون : « littérature comparée »

في كتاب تلخيص كتاب أرسطو في الشعر

لفيلسوف العرب أبي الوليد بن رشد*

- تلخيص وتحليل -

للأستاذ خليل هنداوي

وقد تكرر العنوان نفسه في أعداد ثلاثة تالية ؛ إذ نشر بحث المنداي مُنْجُها ، حل عادة الرسالة في ذلك الحين . والمراجع أن مصطلح (الأدب المقارن) اكتسب شيئاً من الذبوع بفضل هذا العنوان المثير ، الذي تكرر في أربعة أعداد متلاحقة^(٤) ، ربما للمرة الأولى في تاريخ الصحافة الأدبية العربية ، وكذلك في تاريخ الكتاب العربي الذي لم يعرف هذا العنوان قبل عام ١٩٤٨ .

إن هذا السبق التاريخي إلى استعمال مصطلح (الأدب المقارن) مقرونًا برديفه الفرنسي ، أو أصله على الأصح ، شديد الأهمية في تاريخ الأدب العربي الحديث . ويزيد الأمر أهمية أن الدراسات السابقة لتاريخ الأدب العربي المقارن ، متضمنة دراسات كاتب هذه السطور ، لم تلتفت إلى هذا السبق ، وكانت تنسب الريادة لفخري أبو السمود في سلسلة مقالاته عن الأدب المقارن في مجلة الرسالة نفسها وفي السنة نفسها .

ومن أقدم الدراسات التي ثبت هذا الحكم - بل ربما كانت الأقدم إطلاقاً - دراسة محمد يوسف نجم الرائدة بعنوان « العناية بالأدب المقارن » ، وهي تبدأ على النحو التالي بحكم ليس فيه أي تحفظ :

« أول من عُني بالأدب المقارن في الأدب العربي الحديث هو المرحوم فخري أبو السمود ، في تلك المقالات التي نشرها على صفحات الرسالة سنة ١٩٣٥ - ١٩٣٧ ، وقارن فيها بين الأدبين الإنجليزي والعربي »^(٥) .

غير أن معظم الأحكام المتعلقة بالبدايات الأولى للمصطلح استقت من دراسة تالية مفصلة للأستاذ عطية هامر - وهو من أوائل المتخصصين في الأدب المقارن في مصر . وفي هذه الدراسة التي قدمها المؤلف للمؤتمر التحضيري للرابطة العربية للأدب المقارن (عنابة - الجزائر ، ١٩٨٣) ونشرها في مجلة فصول^(٦) القاهرة عام ١٩٨٣ ، يعلق على عنوان جانبي لإحدى مقالات فخري أبو السمود (في ٢١ / ٩ / ١٩٣٦) وضع قبل العنوان الرئيسي للمقالة ، وظهر فيه مصطلح « في الأدب المقارن » بقوله : « هذا العنوان الجانبي هو (في الأدب المقارن) ؛ وهذه أول مرة - في رأينا - يظهر فيها اصطلاح (الأدب المقارن) في تاريخ الدراسة الأدبية العربية في مصر »^(٧) .

ولا تشبر هذه الدراسة إلى تقرير محمد يوسف نجم ، الذى ذكر آنفاً ، وتغفل كذلك مقالات خليل الهنداوى التى سبقت الإشارة إليها ، والتى ظهرت قبل ذلك بثلاثة أشهر فقط ، وحملت عنوان « الأدب المقارن » بشكل رئيسى ، كأنها لم تلتفت نظر عطية عامر ، ربما لأنه كان يتبع فخرى أبو السعود فقط . والواقع أن مقالات فخرى أبو السعود تثير مشكلة - لم يجر الالتفات إليها قبل الآن ، ربما بتأثير حامية الاكتشاف التى تطفى على الباحثين فى حالات كثيرة . وهذه المشكلة ذات شقين :

الأول : هل كان العنوان الفرعى الصغير (من الأدب المقارن) من وضع فخرى أبو السعود ؟ أم من وضع محرر المجلة ؟

الثانى : هل كان لدى أبو السعود وهى ، ولونسى ، بأن الأدب المقارن هو نظام معرفى أو تخصصى أم هو شخصية نوعية ؟

وبالنسبة للشق الأول من المشكلة يميل المرء إلى تأكيد أن العنوان الفرعى (فى الأدب المقارن) كان من وضع محرر مجلة الرسالة ، للأسباب التالية :

(أ) أن المقال الذى حمل شارة (فى الأدب المقارن) وسط سلسلة من المقالات الرائلة التى كتبها فخرى أبو السعود فى موضوع المقارنة أو التأثير المتبادل بين الأدب العربى والأدب الإنجليزى ، وأحياناً الأدب الغربى بوجه عام . ويعمل المقال المعنى العنوان التالى :

« فى الأدب المقارن : الأثر الأجنبى فى الأدبين العربى والإنجليزى »^(٨) .

وكان فخرى أبو السعود قد نشر قبل ذلك خمس مقالات على الأقل فى موضوعات مقارنة ، أتت خالية من شارة الأدب المقارن ، كان أولها فى عام ١٩٣٥ بعنوان :

« ظواهر متشابهة فى تاريخى الأدبين العربى والإنجليزى »^(٩) .

ومعظم هذه المقالات ذو طبيعة مقارنة واضحة ، ومع ذلك لم تنشر أى من مقالاته هذه إلى مصطلح الأدب المقارن أو مفهومه ، لا من قريب ولا من بعيد . وفجأة يأخذ المقال المعنى « الأثر الأجنبى » ، ويحمل شارة (فى الأدب المقارن) ، ثم تستمر هذه الشارة مع مقالات أبو السعود المتلاحقة ، ولا يلاحظ الإنسان أى فارق بين المقالات التى سبقت شارة الأدب المقارن والمقالات اللاحقة التى حملتها ، هل نحويؤكد بوضوح أن هذه الشارة من وضع محرر مجلة الرسالة ، الذى لم يكن يترك أى مقال دون أن يضع عليه تصنيفاً محدداً ، مثل : فى الأدب الغربى ، فى الأدب الفرنسى ، القصة ، ذكريات وتجارب ، الترجمة ، فصول ملخصة من الفلسفة اليونانية ، إلخ . ثم إن عطية عامر يتناول الموضوع تناولاً شكلياً ولا يلعب إلى ما هو أبعد من المصطلح ، أى يسأل هل تكشف مقالات (أبو السعود) عن أية إشارات إلى فهم المصطلح ، مع أن محمد يوسف نجم ، الذى سبقه بعقدين من الزمن ، تطرق إلى هذا الموضوع ، وانتهى فيه إلى تأكيد خلوه ذهن (أبو السعود) من نظرية الأدب المقارن ، وهو استنتاج صحيح تماماً . يقول نجم :

« والحقيقة أن هذه المقالات تناولت هذين الأدبين من حيث وجوه الشبه والاختلاف ، دون الاعتماد على نظريات الأدب المقارن التى تعنى بدراسة الأدب القومى فى علاقاته التاريخية بغيره من الآداب خارج حدود اللغة القومية التى كتب بها ... »^(١٠) . وكذلك مما يشير إلى أن عطية عامر لم يكن مبرأ من التسرع فى معالجته لموضوع فخرى أبو السعود أنه يقرر أن خاتمة مقالات (أبو السعود) كانت فى نهاية عام ١٩٣٦ بمقال : « أثر الترف فى الأدبين العربى والإنجليزى »^(١١) . ويبدو أن عامر لم يكمل قراءة فهرس مجلد عام ١٩٣٧ ، ذلك أن فخرى أبو السعود استمر فى نشر مقالاته ذات الطابع المقارن ، مع ازدياد جرأته فى المغامرة المقارنة بين الأدبين العربى والإنجليزى . وهذا ما يزيد فى تقديرنا لريادته فى باب المقارنة التطبيقية ، ولكن ليس من ناحية السبق إلى المصطلح ، أو السبق النظرى بوجه عام .

وقد حمل آخر مقال له من هذه السلسلة عنوان : « التشابه والاختلاف فى الأدبين العربى والإنجليزى »^(١٢) ، وكان ذلك فى ٢٨ / ٦ / ١٩٣٧ . وبعد ذلك توقف أبو السعود عن نشر مثل هذه المقالات ، وانجبه إلى الشعر .

(٨) يلاحظ القارىء : أننى أكتب كلمة إنكليزى بالكاف ، وأسلف على الطريقة الشائعة فى كتابتها بالهمج كلها وهدمت مقبوسة . والحق أن المسألة هينة ، فلهذا لا تكتب بالدين ، شامها شأن : فوخل ويوصلها وأولها .

ولكن المجلة أيضاً توقفت عن استخدام إشارة الأدب المقارن ، ونسى هذا المصطلح تماماً حتى توقفها الأول عام ١٩٥٢ ، وذلك على الرغم من أنها ظلت تنسج المجال حريصاً لدراسات أو مقالات مشابهة لمقالات فخري أبو السعود ، ولاسيما مقالات جريس القسوس (الأردن) حول موضوعات من الأدب العربي والأدب الإنكليزي ،^(١٣) ، ظهر بعضها مع مقالات أبو السعود ، ولكنه لم يحمل إشارة (الأدب المقارن) ، بل حمل إشارة (في الأدب الإنكليزي) .

(ب) وما يرجع أن المجلة هي التي كانت تضيف هذه العناوانات الفرعية أو الشارات ، حذف هذه العناوانات من الفهرس الأسبوعي ، وكذلك من الفهارس العامة السنوية ، التي كانت تنشرها الرسالة . ومن هنا كان الباحث الذي يكتب بمراجعة فهارس الرسالة لا يقع على عناوانات الأدب المقارن ، التي تخص فخري أبو السعود ، في حين أنه يقع على عنوان خليل هنداي « اشتغال العرب بالأدب المقارن » ، لأنه عنوان رئيسي من وضع المؤلف نفسه . وما يدعم هذه الحجة ويزيد المرء يقيناً أن المجلة نفسها لم تكف بعنوان خليل هنداي الطويل نسبياً ، بل أضافت إليه من عندها إشارة خاصة ، فكان هناك عنوان فرعي في رأس الصفحة حل الشاكلة التالية :

« ضوء جديد على الأدب العربي » . وقد ظهر هذا العنوان في المقالات الأربع جميعاً .

وهكذا لو قصرت المناقشة على الناحية التاريخية الشكلية الخالصة لكان من المؤكد أن قصب السبق في اعتماد مصطلح « الأدب المقارن » يعود إلى خليل هنداي الذي استخدمه بتاريخ ٨ / ٦ / ١٩٣٦ ، وليس لفخري أبو السعود الذي استخدمه ، أو استخدمته المجلة ، ربما لتزيين مقاله ، بتاريخ ٢١ / ٩ / ١٩٣٦ ، وربما أيضاً تأثراً بسبق الهنداي .

الشق الثاني (المشكلة المعرفية) :

وبانتهائنا من مناقشة الشق الأول نكون قد فرغنا من بحث الجانب الشكل الخارجي من قضية تاريخ المصطلح ، ورجعنا أن يكون خليل هنداي هو الأسبق . والحق أنه لو تركت جميع الحجج جانباً ، وقرأه فهرس الرسالة بالتسلسل التاريخي ، بصرف النظر عن التحقق من واضح إشارة الأدب المقارن ، يكون خليل هنداي هو الأسبق بثلاثة أشهر .

على أن الشق الثاني من المسألة ، وهو المتعلق بالمشكلة المعرفية ، لا يقل أهمية عن الشق الأول في إثبات سبق الهنداي . وربما كان الهنداي صاحب أول نص عربي (مفهومي) في موضوع الأدب المقارن . ومن حق هذا النص أن ينشر على الملأ ، وهذا ما سوف نفعله في نهاية هذا المقال .

فإذا بدأنا بفخري أبو السعود نجد أن استخدام إشارة الأدب المقارن فجأة في منتصف سلسلة مقالاته لم يقدم ولم يؤخر خطوة واحدة ، لا في منهج العرض ولا في بؤرة التركيز . وتكاد مقالاته تكون حلقة متجانسة من المقابلات بين الأدب العربي والأدب الإنكليزي أو الغربي بوجه عام . وإته ليس متساوياً شديداً صلب موضوعات الأدب المقارن كما عرفت في فرنسا في الثلاثينيات على يد بول فان تينغيم^(١٤) ، وجان - ماري كلري ، وماريوس فرانسوا غوبار^(١٥) . فهو مثلاً يتحدث عن التأثير والتأثير ، والعلاقات والتماثلات ، ولاسيما في مجال الظواهر التاريخية ، وغير ذلك . لكنه ، مع ذلك ، لم يشر - ولو مرة واحدة - في سلسلة هذه المقالات إلى الحقل المعرفي الذي تنضوي تحت لوائه هذه الموضوعات . وبالطبع ليس من واجب كل إنسان إذا كتب أن يقول إنني أكتب في التاريخ أو الجغرافيا أو الأنثروبولوجيا (وإن كان ذلك أفضل) ، ولكن من واجب أي رائد لحقل جديد تماماً أن ينبه - إذا كان على بينة من أمر ما يفعله - إلى أهمية الحقل الجديد الذي يطرقه ، وكذلك إلى طبيعته ومنهجيته . ويلاحظ شيء من عزوف أبو السعود عن أية مناقشة نظرية للمصطلحات ، ربما بتأثير حرارته الداخلية في عملية المقارنة العربية الإنكليزية . فهو حين يقارن مثلاً بين (الرومانسية والكلاسيكية في الأدبين العربي والإنكليزي)^(١٦) ، لا يكلف نفسه أية مشقة في مناقشة المصطلح ، لا من حيث الصياغة ولا من حيث الدلول ، مع أن هذا الأمر كان يستحق منه التفاتة ، لأنه ، من ناحية الصياغة على الأقل ، خرج نسبياً عن المصطلح الذي شاع في مصر حينذاك ، وهو الرومانتيكية والكلاسيكية ، وكان له الفضل في السبق إلى المصطلحين (الرومانسية والكلاسيكية) ، اللذين لقبوا بمراداً فيها بعد على مستوى الوطن العربي كله ، ولكن بشكل أبعث في مصر . أما إذا اعتمد المرء - كما اعتمد عطية عامر - على تأكيد الريادة بفضل انضواء موضوعات أبو السعود في منطقة الأدب المقارن ، فهناك حجب ووقائع في الرسالة

نفسها ، من شأنها أن تحجب عن أبو السعود أى سبق بارز . ذلك أن موضوع المقارنات والمقابلات لم يكن جديداً بل هو قديم قدم عصر النهضة ؛ بدأ مع الطهطاوى والشدياق ونجيب الحداد ، وتطور في مطلع القرن العشرين على يد روى الخالدي وسليمان البستاني . وفي الرسالة نفسها كان هناك التزام منذ العدد الأول بإعطاء أفضلية واضحة للأبحاث ذات الطابع المقارن التطبيقي . ولو كانت المنافسة ذات منحنى تطبيقي خالص لكان الدكتور عبد الوهاب عزام هو صاحب الفضل والسبق ؛ فمُنذ العدد الثامن من الرسالة بدأ عزام بنشر سلسلة مقالات عن « الأدب الفارسي والأدب العربي »^(١٧) . ومن هنا نبدأ - كما كان يقول خالد محمد خالد - ذلك أن أقرب شيء إلى الأدب العربي من الناحية المقارنة هو الآداب الإسلامية . وقد أكمل عزام السلسلة في بضعة أعداد لاحقة ، ثم حصر كلامه بالأدب الفارسي بعد ذلك من خلال سلسلة طويلة من المقالات ، لم تنقصها المقابلات ولا دراسة التأثيرات التاريخية . والحق أن الدراسات العربية في مصر كانت تعج في الثلاثينيات بأشكال هذه المقارنات التطبيقية ، ومنها مقالات ماريوس شمعل في المقتطف^(١٨) ، وكذلك حسن رشيد نور^(١٩) ، ودريني خشبة ، وعباس محمود العقاد ، وطه حسين وغيرهم . وسوف يقع أى قارئ في خطأ فاحش إذا ظن أن غرض هذا الكلام النيل من دور فخري أبو السعود في الدراسة الأدبية والنقدية ؛ فهذا الرجل بعد من أوائل الدارسين ذوي النزعة العلمية المصرية ، وكان واسع الأفق شديد الإخلاص لعلمه ومبادئه . وما نظن إلا أن ظلماً شديداً أحاق به من ناحية الإهمال على الأقل . والجميع مطالبون بإنصافه ، ولكن الحقائق التاريخية والعلمية هي صاحبة الاعتبار الأول . وهناك وجهة أخرى لإنصاف هذا الباحث العالم والفنان في وقت واحد ؛ فقد كان شاعراً رائداً أيضاً^(٢٠) .

أما خليل هندائى فهو كذلك قد حاق به ظلم شديد ؛ إذ لم يشر أحد حتى الآن إلى نصه الرائد حول مصطلح الأدب المقارن ومطلوه . وإلى أن تظهر وثائق جديده يمكن القول إنه أول من استخدم هذا المصطلح وشرحه من خلال وهي نوعى لا تحس عام . وقد كتب الهندائى مقدمة لبحثه عن شرح ابن رشد ، في مقاله الذى جرى استهلال البحث الحالى به ، بلغ تعداد كلماتها (٢٧٠٠ كلمة) ، أى ما يكفى لأية مقالة تأسيسية مركزة على الطريقة المصرية ، كشف فيها عن وهي نظرى فائق ؛ على الأقل من النواحي التالية :

(أ) فرق منذ البدء بين المقارنة بمفهومها العام وبين المقارنات الحديثة النشأة ، وأشار إلى أن الأدب العربى القديم حفل بأشكال المقارنات فى الماضى . وحدد الفارق الأساسى بين الطريقتين فى أن المقارنات التى عرفها العرب سابقاً كانت تجري بين أدبين ينتميان إلى لغة واحدة وأدب قومى واحد ، فى حين أن المقارنات الحديثة تجري بين أدباء أمتين مختلفتين ثقافة واتجاهاً وشعوراً^(٢١) .

(ب) أشار إلى أن الأدب العربى القديم كان « سيد نفسه » لا يميل إلى اقتباس قواعد البلاغة من غيره ؛ لذلك طوى العرب الأدب اليونانى لأنه لم يرقهم ، وغيره أيضاً^(٢٢) . ومن هنا كانت أهمية شرح ابن رشد لكتاب أرسطو ؛ إذ إنها تدل على أن العرب جربوا أن يدرسوا الآداب الأجنبية . وابن رشد هو « العربى الأول الذى كتب عن الأدب بطريق المقارنة »^(٢٣) .

(جـ) عبرت المقدمة عن قلق المؤلف من مصطلح الأدب المقارن ؛ ففى العنوان أولاً تطالعنا ملاحظته (الأدب المقارن أو ما يدعوه الفرنجة Litterature Comparee) . وفى المقدمة لم يذكر هذا المصطلح ثانية ، وإنما بدا أنه يميل إلى استخدام مصطلح (الأدب بالمقارنة) ، وأحياناً (الأدب بطريق المقارنة) . وهو بذلك يعبر عن وهي فائق ؛ لأن هذا المصطلح (الأدب المقارن) مازال حتى اليوم موضع جدال . ومقترحه حول (الأدب بالمقارنة) قد يحمل حلاً للإشكالات المصطلحية . وهو يعرف تماماً ما يمينه هذا المصطلح :

« هذا هو الأدب بالمقارنة ؛ يعمل على درس مميزات أدب كل أمة بمقارنتها مع مميزات غيرها من الأمم . وهو أدب - كما قلت - حديث الخلق ، شجع على نشره شيوخ رسالة الأدب الإنسانى . ولعل رسالة الفلسفة كانت أسبق من الأدب إلى هذه الرسالة »^(٢٤) .

(د) يدعوا المؤلف فى ختام المقدمة إلى الإقبال على الأدب بالمقارنة حتى يتم تقريب الأدب العربى من الآداب العالمية ، وإخراجه عن عزلته التى ارتضاها لنفسه فى القديم . وهو ينطلق فى هذا من تجربة ابن رشد الرائدة . ويطور الهندائى أفكاره بطريقة مركزة ، تشير إلى أنه لو تابع السير فى مسالك الأدب المقارن لكان له شأن أى شأن . ويلفت النظر فى أفكاره هذه تأكيداً القضايا التالية دون مواربة أو تردد .

— العرب في الماضي جربوا أن يدرسوا الآداب الأجنبية ليستفيدوا ويفيدوا منها ، ولكن ليس على كثرة ،
فالفلاسفة أشد إقبالاً على ذلك .

— دراسة الآداب الأجنبية اليوم أكثر ضرورة مما كان عليه الأمر في الماضي .

— آداب العالم اليوم تتمازج وتتحد فكراً ومنهجاً .

— لا يلحق بنا أن نترك الآداب العربي محصوراً في عزلته بحجة صيانتها ووقايتها ، إذ ليس هناك ما يخشى منه
الآداب العربي .

— صيانة الآداب العربي في تعرضه للهواء والنور لا في حجبها عنها .

— يجب أن يبقى أديبنا محتفظاً بألوانه ، معتدلاً بها ، معتزلاً بخصوصياته^(٢٥) .

والخلاصة أنه من خلال استقراء الدوريات الأدبية الرئيسية في فترة الثلاثينيات ، يتبين أن صاحب الاستعمال
الأول لمصطلح الآداب المقارن هو خليل هنداوي وليس فخرى أبو السعود كما كان شائعاً ، وأن خليل هنداوي
استخدم هذا المصطلح من بيئة ووعي ، وناقش مدلوله ، وشعر بقلقه ، فكان صاحب السبق شكلاً ومضموناً ، إلا
أن تظهر وثيقة جديدة ، وليس هذا مستبعداً في تاريخ المعرفة . ويظل لرسالة أحمد حسن الزيات العربية المصرية
الفصل الأول ، والفتح الممل .

• • •

وختاماً ، يبدو أنه من الضروري جلاء نقطة أخرى في تاريخ الآداب العربي المقارن ، سبق أن أشرنا في
مناسبات علمية عدة ، وهي أهمية روى المحالدي (القدس ١٨٦٤-١٩١٣) في ريادة الدراسات التطبيقية في
الآداب العربي المقارن ، وذلك من خلال كتابه المثير : « تاريخ علم الآداب عند الإفرنج والعرب وليكتور هوغو » ،
الذي نشرته دار الهلال بمصر في عام ١٩٠٤ . وكان كاتب هذه السطور قد أعاد نشر هذا الكتاب ، كما نشر دراسة
موجزة عن المحالدي الرائد ، وقدمه إلى مؤتمرات عربية ودولية^(٢٦) .

وبهذه الدراسة عن ريادة هنداوي النظرية ، إلى جانب الكشف عن ريادة المحالدي التطبيقية ، يؤمل أن يكون قد
تحقق تصحيح علمي لتاريخ الآداب المقارن العربي ، نظرياً وتطبيقياً ، بعد أن ظل مدة طويلة مشوياً بشيء من التسرع
والنقل المتكرر ، المفترض إلى التمهيص الكافي .

ملحق : تعريف موجز بالهنداوي :

ولد خليل الهنداوي في صيدا بלבنا في عام ١٩٠٦ ، وتولى في حلب بسورية في عام ١٩٧٦ .

تلقى تعليمه الأساسي في صيدا ، وعمل فيها حتى عام ١٩٢٨ ، إذ غادرها إلى سورية .

وعين في دير الزور مدرساً للغة العربية وآدابها (١٩٢٩-١٩٣٩) . وقيل نشوب الحرب العالمية الثانية
(١٩٣٩) انتقل إلى حلب ، « وحيث عرف حياة الاستقرار ، كما دخل طور النضج ، وازداد تألقاً وعطاء » . ولما
حلب استأنف عمله مدرساً للغة العربية وآدابها في ثانويات حلب ، وأبدع في مهنته وأخلص لها ، وأظهر براعة ممتازة
في شرح النصوص وتلخيصها وتلخيصها .

وفي بداية عهد الوحدة بين سورية ومصر (الجمهورية العربية المتحدة) عمل مديراً للمركز الثقافي العربي
بحلب . وبعد تأسيس اتحاد الكتاب العرب في عام ١٩٧٠ اختير رئيساً للمكتب الفرعي للاتحاد ، وبقي في هذا
المنصب حتى وفاته في ٩ / ٦ / ١٩٧٦ .

كان خليل الهنداوي غزير الإنتاج متنوع الموهبة . وقد سهر على تثقيف نفسه بنفسه ، وساعده على تنويع
مطالعته إتقانه اللغة الفرنسية . وقد كتب الكثير في المقالة والمسرحية القصيرة والقصة القصيرة ، ونظم الشعر . وله
ترجمات كثيرة عن الفرنسية ، وله كذلك مشروع سيرة ذاتية . وقد نشرت وزارة الثقافة مختارات من أعماله الكاملة في
جزأين^(٢٧) . وقد حظي الهنداوي في أواخر حياته ببعض مظاهر التكريم ، وكان أبرزها حفل تكريم أقامه اتحاد
الكتاب العرب في رحاب كلية الآداب بجامعة حلب في عام ١٩٧٤ . وبعد وفاته نال وسام الاستحقاق السوري
(٢٧ تشرين الثاني ١٩٧٦) ، وأصدرت مجلة (الموقف الأدبي) ملفاً خاصاً عنه (أيلول / تشرين الأول ١٩٧٦) .

(١) في سبيل التوصل إلى النتائج النوعية التي يقدمها البحث لخلق جرت مراجعة منظمة للدوريات التالية :

- ١ - المصطفى ، مصر ، ١٨٧٦ - ١٩٥٢ ، مؤلف صروف .
- ٢ - الرسالة ، مصر ، ١٩٣٣ - ١٩٥٣ ، أحمد حسن الزيات .
- ٣ - الطفلة ، مصر ، ١٩٣٩ - ١٩٥٣ ، أحمد لمون .
- ٤ - الطفلة ، سورية ، ١٩٣٥ - ١٩٣٩ (سلسلة غير منتظمة) .
- ٥ - الكاتب المصري ، مصر ، ١٩٤٥ - ١٩٤٨ ، طه حسين .

وهذه هي المجلات التي كانت مظنة ظهور مصطلح «الأدب المقارن» . ومع ذلك جرى تصفح غير منظم لأعداد كثيرة من المجلات والدوريات العربية لتلك الحقبة ، وتبين أنها بعيدة عن الموضوع كلياً ، مثل مجلات جميع اللغة العربية ، والمجلات الأدبية المحافظة نسبياً .

(٢) كانت الرسالة أهم مجلة أدبية عصرية طوال فترة الثلاثينيات على اتساع الوطن العربي كله ، ولم تتعرض لمنافسة جدية إلا بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية ، إذ برزت في مصر مجلة الكاتب المصري بوجه خاص ، وفي لبنان مجلة الأديب ، التي يرجع ظهورها إلى وقت أبكر نسبياً (١٩٤٢) .

- (٣) الرسالة ، ع ١٥٣ ، ص ع ، في ٨ / ٦ / ١٩٣٦ ، ص ٩٣٨ .
- (٤) بالإضافة إلى العدد ١٥٣ من الرسالة ظهر العنوان نفسه في الأعداد الثلاثة التالية :
- ع ١٥٤ ، ص ٤ ، ١٧ / ٦ / ١٩٣٦ ، ص ٩٧٨ .
- ع ١٥٥ ، ص ٤ ، ٢٢ / ٦ / ١٩٣٦ ، ص ١٠١٥ .
- ع ١٥٦ ، ص ٤ ، ٢٩ / ٦ / ١٩٣٦ ، ص ١٠٦ .

ويرجع الفضل إلى الدكتور صالح جواد الطعمة (جامعة إنديانا) في لفت انتباهي للمرة الأولى إلى هذه المقالات في مجلة الرسالة .

(٥) الدكتور محمد يوسف نجم : «العناية بالأدب المقارن» ، من كتاب الأدب العربي في آثار الدارسين ، بيروت ، دار العلم للملايين ، ص ص ٣٧٠ - ٣٧١ .

(٦) عطية حامر : «تاريخ الأدب المقارن في مصر» ، فصول ، الأدب المقارن - ج ٢ ، ع ٤ ، م ٣ ، ١٩٨٣ ، ص ص ١٣ - ٢٢ .

(٧) المصدر السابق ص ١٨ .

(٨) فخرى أبو السعود : «الأثر الأجنبي في الأدبين العربي والإنجليزي» ، الرسالة ، ع ١٦٨ ، ص ٤ ، ٢١ / ٩ / ١٩٣٦ ، ص ص ١٥٣٤ ، ١٥٣٥ ، وهي مقالة عامة تشير إلى أن الإنكليز أخذوا آدابهم عن طريق الاتصال بالآخرين ، في حين أن الأدب العربي قصر في التفاعل مع الأدب الأجنبي ، ولذلك لم يتطور .

- (٩) الرسالة ، ع ٨ ، ص ٢ ، ١٤ / ١ / ١٩٣٥ ، ص ص ٥٥ - ٦٠ .
- (١٠) الدكتور نجم : «العناية بالأدب المقارن» ، ص ٣٧٠ .
- (١١) الرسالة ، ع ١٨٢ ، ص ٤ ، ٢٨ / ١٢ / ١٩٣٦ ، ص ص ٢١١٤ - ٢١١٧ .
- (١٢) الرسالة ، ع ٢٠٨ ، ص ٥ ، في ٢٨ / ٦ / ١٩٣٧ .

(١٣) من مجلة مقالات جريس القسوس مقال ذو أهمية خاصة من حيث الموضوع بعنوان :

«تشكيب والأدب العربي» ، الرسالة ، م ٢٠٧ ، ١٢ / ٦ / ١٩٣٧ ، ص ص ١٠٢٤ - ١٠٢٦ .

(١٤) ترجم كتاب «الأدب المقارن» لفنان تيم في عام ١٩٤٨ على الأغلب ، دون ذكر اسم المترجم ، ويرجح بعضهم أن يكون سامي الدويهي هو المترجم . وفيها بعد ظهرت ترجمة أخرى للكتاب في لبنان . وكان هذا الكتاب هو الأكثر تأثيراً في الجيل الأول من مدرسي الأدب المقارن في الجامعات العربية .

(١٥) ترجم كتاب غويار في مصر عام ١٩٥٦ ، وكانت طباعته - على الأقل - غاية في السوء على نحو أسهم في جعل تأثيره محدوداً . غويار ، م. ف. :

الأدب المقارن : تر . الدكتور محمد غلاب ، سلسلة الألف كتاب ، القاهرة ١٩٥٦ . وكانت مقدمة الكتاب لجان ماري كاري . وتعود الكتابات التأسيسية للمدرسة الفرنسية المقارنية إلى الثلاثينيات . ومن أجل الإلمام بنشأة الأدب المقارن وتاريخه يمكن مراجعة : حسام الحطيط : «الأدب المقارن ، الجزء الأول : في النظرية والتأريج» ، جامعة دمشق ، ١٩٨١ - ١٩٨٢ ، ولاسيما الفصل الثاني ص ص ٦٩ - ٩٤ . ومن أجل التوسع والتفصيل يمكن مراجعة :

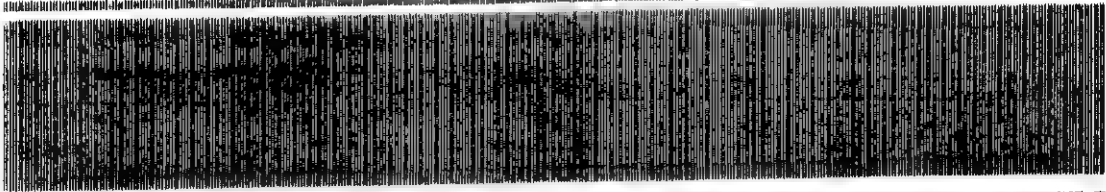
الدكتور شوقي السكري : «مناهج البحث في الأدب المقارن» ، عالم الفكر (الكويت) ، م ١١ ، ع ٣ ، ١٩٨٠ ، ص ص ٤٠ - ١١ .

(١٦) فخرى أبو السعود : «الرومانسية والكلاسيكية في الأدبين العربي والإنجليزي» ، الرسالة ، ع ١٩٢ ، ص ٥ ، ٨ / ٣ / ١٩٣٧ ، ص ص ٣٦٧ - ٣٧٣ .

(١٧) الدكتور عبد الوهاب عزام : «الأدب الفارسي والأدب العربي» ، الرسالة ، ع ٢ ، م ١ ، ١ / ٢ / ١٩٣٣ ، ص ص ١٧ - ١٨ .

- (١٨) من اقرب المقالات إلى اهتمامات المقارنة الفرنسية مقالة ماريوس شمبل بعنوان :
« لامتريين في ربوع الشرق » . المقتطف ، مجلد ٨٣ ، ج ٢ ، يونيو ١٩٣٣ ، ص ص ١٣٩ — ١٤٤ .
- (١٩) يمكن أن تذكر هنا مقالة ذات الطابع الاثير لدى المقارنين الفرنسيين والأوربيين بوجه عام في تلك الحقبة . حسن رشيد نور : « مصر في الأدب الألمانى » ، المقتطف ، مجلد ٨٣ ، ج ٣ ، أكتوبر ١٩٣٣ ، ص ص ٢٩١ — ٣٠١ ، والمجلد الذى يليه ، نوفمبر ١٩٣٣ ، ص ص ٤٦٥ — ٤٧٤ .
- (٢٠) كان من حق هذا الاستطراء أن يظهر في الحاشية ، ولكن جرى إصرار متعمد على تضمينه في المتن ، تأكيداً لاقتناع المؤلف بضرورة إنصاف أمير السعود من خلال معالجات تتناسب مع رفاقته .
- (٢١) هندواى : « اشتغال العرب بالأدب المقارن » الرسالة ، ٨ / ٦ / ١٩٣٦ . (انظر الإشارة المفصلة إليها في هامش ٣) .
- (٢٢) المصدر السابق والصفحة نفسها .
- (٢٣) المصدر السابق ، ص ٩٣٩ .
- (٢٤) المصدر السابق والصفحة نفسها .
- (٢٥) انظر نص هندواى الملحق بهذا البحث .
- (٢٦) الدكتور حسام الخطيب : « روى الخالدي ، رائد الأدب العربى المقارن » ، ص ١١ ، دار الكرمل ، ١٩٨٥ .
- (٢٧) صبر الدقاقي ووليد إخلاصى : « تحليل الهندواى » ، منشورات من الأبحاث الكاملة ، وزارة الثقافة ، دمشق ، ج ١ — ٢ ، ١٩٨٠ . وقد اعتمدنا على مقدمة الجزء الأول في هذه النسخة عن سيرة الهندواى .

عبدالله



مجلة أسبوعية للأدب والعلوم والفنون

4^{me} Année, No. 153.

بدل الاشتراك من سنة
٦٠ في مصر والسودان
٨٠ في الأقطار العربية
١٠٠ في سائر الممالك الأخرى
١٢٠ في العراق بالبريد السريع
١ ثمن العدد الواحد
مكتب الاعلانات
٣٩ شارع سيدبان بالقاهرة
تليفون ١٣٠١٤

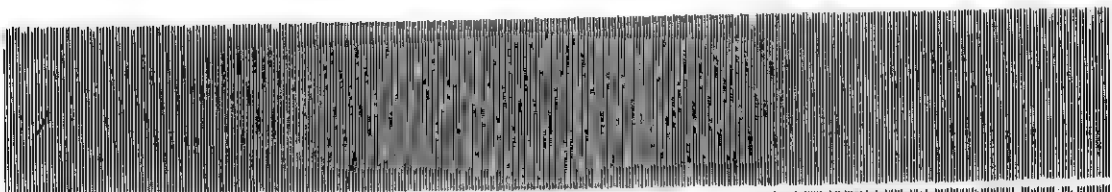
المجلة

مجلة أسبوعية للأدب والعلوم والفنون

ARRISSALAH
Revue Hebdomadaire Littéraire
Scientifique et Artistique

Lundi - 8-6-1936

صاحب المجلة ومديرها
ورئيس تحريرها المشول
احمد حسن الزيات
الادارة
شارع البغدادي رقم ٣٢
حاجين - القاهرة
تليفون رقم ٢٢٣٨٠



ضوء جدير على ناحية من الأدب العربي

اشتغال العرب بالأدب المقارن

أو ما يرموه الفرنج « littérature comparée »

في كتاب تلخيص كتاب أرسطو في الشعر

لفيلسوف العرب أبي الوليد بن رشد*

— تلخيص وتحليل —

للأستاذ خليل هنداوي

مقدمة :

إن الانسان لولوع جداً باظهار الحقائق من طريق المقارنة ، والمقارنة قد تكون مقارنة فرد بفرد أو شعب بشعب . أما الأولى فقد تكاد تكون شائعة في كل عهد لأنها رأس كل نقد . والأوائل لم ينفروا مثلاً أصراً القيس بما غمره من فيض عبقريته إلا بعد أن قرئوا شاعرية غيره إلى شاعريته . والانسان مسوق بطبعه الموروث إلى مثل هذه المقارنة التي قد تكون غريزية في كل كائن يفكر ويشعر . أما المقارنة الثانية فهي حديثة النشأة ، لأن النقد لم يكن ليخطر في باله أن يقيم الأوزان بين أدباء أمتين مختلفتين ثقافة وأتجاهاً وشموراً . ومن كان يفكر في المقارنة بين شكسبير وراسين ، ودانتى وميلتون ، وبين ميزات الأدب الألماني والأدب الفرنسي ؟ وكل واحد منهم يحث بوسائله إلى أمة مستقلة في نظورها وبيئتها . ولكن الأدب — كما يبدو — له سلطان قاهر ، يرى بالحواجر التي تفصل بين الحدود الصناعية ويقنعه في عوالم الفكر والخيال دون أن يصد اقتحامه شيء لأنه الأدب ...

* قد ولما على مقالات متفرقة من هذا الكتاب التمس اهتمامنا عنها في دراستنا هذه . فترجو الرسالة أن تحيطنا بها هذا الكتاب وحذا لو حصل لجنة التأليف والترجمة والنشر على نشر هذا الأثر الكريم (الرسالة) تلخيص كتاب أرسطو في الشعر لابن رشد طبع في مدينة مودرس سنة ١٨٧٢ ووقف على منحه (فوسطو لارينيوي) ومنه نسخة في الحزاة الزكية تحت رقم ١١٠٤

وهكذا نشأت الصلات الأدبية بين الأمم إلا ما شاء ربك . وربطت بين المفكرين ربطاً لا يقوم على مصالح سياسية أو مطامع مادية وإنما يقوم على رفع منارة الفكر وإعلاء كلمة الفكر . فما أظهر هذه الرابطة لو أنها تخرج من هذا العالم غير المحدود إلى العالم الذي سوته الحدود ! فتجد الأدب الفرنسي يحلل الأدب الألماني دون أن تطن على قلبه سورة المقدس . وتجد الأدب الألماني يكتب عن الأدب الفرنسي من غير أن تغلب عليه موجدة . ذلك أن عالم الفكر سماهما فوق مألها المهدود الذي غمرته الحزازات وتقطعت بين وشائج الأسباب . فهما يتفاهان في ذلك العالم ويصافح بعضهما بعضاً

هذا هو الأدب بالمقارنة يعمل على درس ميزات أدب كل أمة بمقارنتها مع ميزات غيرها من الأمم . وهو أدب — كما قلت — حديث الخلق ، شجع على نشره شيوع رسالة الأدب الانساني . ولعل رسالة الفلسفة كانت أسبق من الأدب إلى هذه الرسالة . لأنها تتمتع من قيود الماطفة ولا تتخذ مطيتها إلا الفكر . والفكر أصلب عوداً من الماطفة . والفلسفة وحدها كانت أبعد العلوم الفكرية شيوعاً وذيوماً في كل عصر ، تكتسبها الأمم الغالبة من الأمم المخلوبة دون أن يلحقها طار الاكتساب ، ودون أن تتحوط له . كما نقل العرب الفلسفة اليونانية بمحاذيرها ، وطبقوها على عقائدهم الفكرية والاجتماعية ، حتى غدا اليونان أساتذة العرب في الفلسفة . أما الأدب اليوناني فلم يكتب له حظ الانتقال في كثير ولا قليل . ولعل ذلك يعود إلى اختلاف الاحساس والتعبير عند الأمتين . ومن عجب الأيام أن يترج المنطق اليوناني مع العقل ، ويتبدل حتى يفسد جزءاً من العقل العربي . والأدب اليوناني لا يكتب له إلا الخيبة

ألم يندارس العرب الأدب اليوناني ، كما تدارسوا الفلسفة ابروانية ؟ قد يظن أنهم درسوا شيئاً منه وسعوا ألحان هومروس فيه ، ولكن ألحانه لم تطب لهم ، لأن هذه الأساطير التي يظن بها أدبهم جاءت في العهد الذي كان يسيطر فيه المنطق اليوناني على العقل العربي ، فسموا عن هذه الألحان ولم يعمروها التفاتاً . وقد يظن أن الأدب العربي الذي كانت معجزة البلاغة منه كان سيد نفسه ، لا يميل إلى اقتباس قواعد البلاغة من غيره ، وما

مثلاً تذوق هذه الروائع إلى حد بعيد لفعل أكثر مما فعل ، وخلق للشعر أخيلة أخرى وتماذج أخرى ، ولكن ابن رشد ماعسى يستطيع أن يعمل وهو ليس بزعيم مدرسة أدبية ؛ إنه يجادل ويحدد ويهdy إلى مناهج ومناهج ولكنه لا يخلق شيئاً

إن فضل ابن رشد على الأدب العربي في هذا الكتاب لفضل عظيم ، لأنه يدل على العربي الأول الذي كتب عن الأدب بعارفين المقارنة ، ووفق في هذه المقارنة كثيراً ؛ وبدل بعد ذلك على أن العرب جربوا أن يدرسوا الآداب الأجنبية ليستفيدوا ويفيدوا من قواعدها ، وإن دراستنا — اليوم — للأدب الأجنبي أكثر ضرورة منها بالأمس . بعد أن امتزجت عوالم الفكر واتحدت مناهج الأدب ، وأصبح لا يليق بنا أن نترك الأدب العربي محصوراً في عزلة بمحبة سياسته ووقايته . وما الذي يخشى عليه ؟ وإنما سياسته ووقايته في تمريره للعواء والنور لا في حجبهما ، وفي تقريره من الآداب العالمية حتى يسام معها في تأدية رسالتها لا في تنفيره منها وتنفيرها منه ، على أن يبق أدبنا محتفظاً بألوانه ، ويبقى أدبنا عاملاً على إبدائها لا على اخفائها ؛ وبهذا نحقق غاية من غايات الأدب ، ونفتح لنا زاوية في حمارة الأدب ، ونكمل الخطوة الأولى التي خطاها الأوائل ولم يكملوها

فرصه الكتاب وفرصه الشعر :

وقعت مصادفة على مقالات منشورة من هذا الكتاب ، وهي مقالات لا تكاد تواف المصنف كله ، وإنما وجدت أنها تعطي فكرة عامة عن الكتاب ومنهج صاحبه ومترجمه فيه . وقد بينت أن المترجم انما على به لأنه أثر من آثار أرسطو ، ولأن قواعده في الشعر ذهبت قوانين عامة ، لأن أرسطو الجبار الذي أراد أن يفرض سلطان العقل على كل سلطان أراد أن يوحد مملكة الشعر ويمسك على الاحساس كما أمسك على العقل . جاهلاً أن الفرق بين هاتين المملكتين مملكة الاحساس ومملكة العقل فرق كبير ، ولكن الرجل استدرك وزعم أنه يذكر قوانين عامة للشعر . وهو لا يغوص في تولد الاحساس وملاءمة التعبير عن الاحساس ، لأن هذا مما يتفاوت فيه العبارة أنفسهم . فالت هذا الكتاب سيكون له كتاب في الشعر كما ترك كتاباً في الخطابة والموسيقى ،

فوق بلاغة الكتاب بلاغة . وقد يُظن — وأرجح هذا — أن العرب طووا الأدب اليوناني — اعتماداً على الظن الثاني — ولم يلجوا فيه ، فلم ينم لهم ذلك الذوق اليوناني الذي يستطيع أن يحس لذة فهم وعبقرتهم كما يحس أحدهم ؛ وبذلك طفا العقل اليوناني على العرب . أما أدبه فلم يكن له في الدائرة نصيب

على أن هذا الأدب الذي لم يترك له أثر في الأدب العربي قد شغل بعض أذهان رجال من العرب ؛ شغلها عن طريق الفلسفة لا عن طريق الأدب . فابن رشد والفارابي قد ناقشا الشعر اليوناني لا بالطريقة الفنية التي ينبغي لصاحبها أن يتخذ لها السبل المختلفة في نفسها ؛ وإنما ناقشا بالطريقة التي اتبعها أرسطو . فلولا أرسطو لم يتصد ابن رشد والفارابي للشعر اليوناني ، فهما في ذلك متبعان لا مبتدعان . فإذا أتى ابن رشد على هوميروس فهو لم ين بلسان نفسه وفن نفسه ، وإنما ين لأن أرسطو أتى عليه . وسبب ذلك واضح ، لأنهما قرآ تحليل أرسطو لهوميروس ولم يقرأ هوميروس نفسه . وبذلك ظل الأدب اليوناني بعيداً عنهما . وبالرغم من ذلك نرى ابن رشد قد استطاع أن يدرس قواعد شعرهم ويفيد من تلك القواعد ويعمل على تطبيقها في آداب أمته . وعنده هذا هو ما نريد منه « الأدب بالمقارنة » وهذه المقارنة برغم نقصها الفني جاءت مقارنة حسنة في بابها ، مبتدعة وثقما . ألفت على الأدب العربي ضوء دراسة جديدة . على أن أدباء العرب الذين وقفوا على هذه المقارنة وشعروا بهذا التفاوت لم يجدوا في أنفسهم ما يحلهم على مناقشة هذه القواعد والاستفادة منها ، وقد رأوا ما حل بأخوانهم الفلاسفة من الوشايات والمكائد التي كانت تنصب لهم ، وألوان الاستطهاد الذي نزل عليهم . أضف إلى ذلك أن الألمان الوصفية والمطافية في الشعر اليوناني كانت تنمى في تصايفها المقيدة الوثنية والآلهة الكثيرة ، والعرب كانوا شديدى الغيرة على هذا الواحد زهوا به على الأمم ، فصرفهم الأساطير عن تذوق ما في الأساطير

تذوق هذان الرجلان بعض روائع الأدب اليوناني ولكن طبيعتهما الأدبية لم تكن لتدخل لها أن يكونا زعيمى مدرسة في الأدب جديدة ، فلم يخرج تأثيرهما اختصاراً به . وهيهات أن يصنع الفيلسوف ما يصنعه الأديب في عالم أدبه . فلو أن الروى

التفات أكثر الشعراء ، ولسهولة المقارنة فيها ، واستخراج النماذج منها ، وقد غرض عن ذكر « الهجاء » لأن قوانينه تنطبق على قوانين المديح . على أن ابن رشد ليلازم لوما عنيماً في هذا الباب لاهماله باب الوصف اجمالاً كلياً . ولعل درسه له كان يعمل على خلق جديد فيه . ولا ريب عندي أن أرسطو قد عاج هذا الباب الواسع عندهم مدالته لغيره من الأبواب ، ولكن ابن رشد قد طوى كشفاً عنه كما ضرب صفحاً عن غيره .

أما الفرض من هذا الكتاب فهو — كما يقول صاحبه — « تلخيص القوانين السككية المشتركة لجميع الأمم أو للأكثر في الشعر ونسبة الوجود في كلام العرب أو كلام غيرهم . والشعر عنده هو أقاويل تحتاج الى وزن ولحن ، ولا يسمى الشعر إلا ما جمع الى الأقاويل التي تسمى شعراً مع الألحان كهوميروس (ولعل هذا النوع هو ما يدعى الشعر القصصي ، وهو أول ما عرفه اليونان من ضروب الشعر) ، وقد أدخل على الصناعة الشعرية بعض أقيصة منطقية ، دأبها أن تكبل الشعر ، ولكنها تقوم العقل

ضليل لشراوى

(البقية في اعداد انفاذه)

صدرت الطبعة السادسة من كتاب :

تاريخ الأدب العربي

في جميع عصوره

بفلم الأستاذ أحمد حسن الزيات

وهذه الطبعة تقع في زهاء خمسمائة صفحة من
القطع المتوسط ، ونكاد — لاسطراً عليها
من الزيادة والتنقيح — تكون مؤلفاً جديداً
التمن ٣٠ قرشاً هذا أجرة البريد

ولقد انتصر هذا العقل الى حد كبير في هذه الميادين التي تختلف عن ميدانه الذي خلق له ، وانتي لم يكن له مفر منها ليستطيع أن يمثل حق التمثيل ثقافة عصره . ولقد استطاع الى حد بعيد أن يكسو هذه الأشياء النافرة عنه بأردية عقله وتفكيره ، فثبتت نقرأ الشعر فكراً والتصوير تفكيراً . ولم لا ينتصر وقد أدرك عين التأمل عبقرية هوميروس وأثنى عليه الثناء الجليل ؟ وكيف يوفق الناقد بين رحلين خلدت الطبيعة هذا بعقله وذلك بقلبه ؟

كتب أرسطو كتابه عن الشعر لا كما يريد الشعر لأن أرسطو مكبل بعقله مقتحم بمنطقه . فالأقيسة والاستطاسات والبراهين لا تكاد تفارق ما أراد منه أن يكون قوانين عامة للشعر . فجاءت قواعده تلك قوانين جافة قاسية يثلب عليها الذهن الراسي . لو منى عليها الشعر ذاته لجاء محسوخاً . وجيل أن تدخل الفلسفة الشعر بشرط أن تتنازل كثيراً عن أقيستها حتى يمكنها أن تتذوق الشعر

تدول ابن رشد هذا الكتاب وترجمه^(١) وتصرف فيه كثيراً وأحسن في هذا التصرف كثيراً ، فانه استغنى عن النماذج اليونانية التي يستشهد بها المؤلف وأحل عليها نماذج عربية أحسن اتقاءها واماناًها ودلت على ثقافة أدبية عالية في ابن رشد لا تقل قيمة عن رقية الثقافات التي يتضلع بها الفيلسوف . ولكن عيب الترجمة و أن ابن رشد طوى كل النماذج اليونانية ، ومن حقه أن يأتي بها ويضع إزاءها ما جاء به من نماذج العرب لتكون الترجمة والمقارنة في الأمانة سواء ؛ وجاء تقسيمه للمقالات بحسب تقسيم أبواب الشعر عند العرب ، لأنه وقف درسه على هذه الأبواب ، وقد أضاف إليها دراسات مختلفة في صناعة الشعر والغاية منها ، وفي ألحانه وأوزانه بالنظر الى التوقيع لا الى الأعراس ، وفي الملل المولدة للشعر ، وفي التخيلات والمعاني ، وفي كيفية التخلص الى ما يراد محاكاة وأنواع المحاكاة المقبولة وغير المقبولة ، وفي صناعة الأسماء القصصية . وكان أكثر نوساً ونصرفاً في درس صناعة « المديح وأجزائها » ، لأن هذه الصناعة كانت أروج أبواب الشعر في ذلك العهد ، وموضع

(١) نشأت ابن رشد لم يكن يحسن اليونانية وإنما كان يسميها

ضوء جدير على ناحية من الأدب العربي

اشتغال العرب بالأدب المقارن

أو ما يعرفه الفرنج « littérature comparée »

في كتاب تلخيص كتاب أرسطو في الشعر

لفيلسوف العرب أبي الوليد بن رشد

[تابع المنشور في العدد الماضي]

- تلخيص وتحليل -

للأستاذ خليل هنداوي

أما غاية صناعة الشعر فلم تخرج عن غاية الفلسفة لأن المؤلف والمترجم فيلسوفان يقيدان كل شيء ، ويقدرانه بحسب قاعدته الخلقية ، وهما يريدان من الشعر أن يكون عاملاً على تهذيب الأخلاق حثاً على التخلق بالأدب السامية (وهذا هو الشعر المدرسي قبل أن ينعت الفن أمته ، وينخر غرسته) لأن الفن

٦ - مآثر أرنولد (١٨٢٢ - ١٨٨٨)

أرنولد من شعراء العصر الفكتوري الجيدين ، ولكنه خدم الأدب الإنجليزي بكتابه القيم (فصول في النقد Essays in criticism) أكثر مما خدمه بشعره ؛ ويكاد أرنولد يتفق وهازلت في طريقته في نقد الأدب ، غير أنه يمتاز من هازلت بأنه يخلق من القارئ نفسه ناقداً للموضوع أو الأديب الذي ينقده ، فلا يكاد أحد يتلو فصولاً من كتابه حتى يحس من نفسه القدرة على النقد ، كأنما قد تغمسه أرنولد ، وهذا ما أفاض في شرحه الأستاذ هيرت بول في كتابه عن أرنولد ؛ ولولا تشكك أرنولد وكثرة حبره ، وهما عيبان يبدوان كثيراً في فصوله ، لما قل في مرتبته من هازلت وعن سافت ييف

وبعد ، هذه لمحات خاطفة لسادتنا نقاد الأدب من زملائهم (١) في بعض الأمم الأوربية ، نرجو أن يهتموا بدراساتهم في المراجع التي أشرنا إليها ثم ينقدوا بمد ذلك ما يشاؤون

(د. خ)

قد ضرب بهذه السدود ، وحطمها أي تحطيم . والشعر الفني - عند العرب - في اعتقادي - يفتنى على الشعر المدرسي لأن أكثره شعر لا يدل على أن صاحبه كانوا يتورعون فيه . ولعل هذا هو ما دعا أبانصر الفارابي إلى الحلة على هذا النوع من الشعر الفني بقوله : « إن أكثر شعر العرب في التهم والكبرياء ؛ وذلك أن النوع الذي يسمونه النسيب إنما هو حث على الفسوق ؛ ولذلك ينبغي أن يتجنبه الولدان ويؤدبون من أشعارهم بما يحث فيه على الشجاعة والكرم ، فإنه ليس تحت العرب في أشعارها من الفضائل على سوى هاتين الفضيلتين وإن كانت ليس تتكلم فيها على طريق الحث عليهما ، وإنما تتكلم فيهما على طريق الذم ، لأن أكثر شعرهم من شعر الملاحقة الذي يصفون به الجمادات كثيراً والحيوانات والنبات . وأما اليونانيون فلم يكونوا يقولون أكثر ذلك شعراً إلا وهو موجه نحو الفضيلة والكف عن الرذيلة ، وما يفيد أدباً من الأدب أو معرفة من المعارف » وقد بحث في الملل المولدة للشعر ، فكان تليله الأول إلى الفلسفة أدنى منه إلى الشعر . وقد بنى هذه الملل على ميل الإنسان إلى محاكاة الأشياء . وقد تكون - عندي - هذه المحاكاة صادقة مبنية على التحليل النفسي ، لأن الشاعر أقرب الناس إلى فهم الطبيعة والعمل على تحسينها وإكمالها « لأنه يبتد بالتشبيه للأشياء التي قد أحسها وبالمحاكاة لها ليتخذ إحساسها » فأسدق هذا الاحساس وما أبعده في تليل الملل المولدة للشعر . إن الشاعر يأتي الطبيعة ويستجلبها ويستنتقها ويبحث فيها الحياة ، ليحصل فيها القدرة على مشاركته في بهجته . وجاء تليله الثاني تليلاً طبيعياً ، نشأ في الإنسان لانتفاذه بالطبع بالوزن والألحان ... وهو في هذا لا يرى في الوزن والألحان كل الشعر إن لم تنطو هذه الألحان على محاكاة الطبيعة ؛ ثم يذهب في اختلاف طبائع الأمم ، فإن الأمم التي تطلب الأخلاق عليها تميل إلى مدح الأفعال الجميلة ، والعكس بالعكس . ولا بد من ملائمة الأوزان والألحان للمعاني ؛ فرب وزن يناسب غرضاً ولا يناسب غرضاً آخر . وعملها فيه هو أنها تمد النفس لقبول خيال الشيء الذي يقصد تخيله . وثمت علل كثيرة للشعر ، « وإنما المحاكاة هي المودود والأس في هذه الصناعة ، لأن الالتذاز ليس يكون بذكر الشيء المقصود ذكره دون أن يحاكي . ولذلك

الرسالة

٩٧٩

الحاكة التي تكون بالأمور المفترعة الكاذبة ليست من أفعال الشاعر - وهي التي تسمى أمثالا وقصصا مثل ما في كتاب كلية ودمنة . لكن الشاعر إنما يتكلم في الأمور الموجودة أو الممكنة الوجود ؛ وأما الذين يعملون الأمثال والقصص فإن عملهم غير عمل الشعراء وإن كانوا قد يعملون تلك الأمثال والأحاديث المفترعة بكلام موزون . فالفاعل للأمثال المفترعة والقصص إنما يخترع أشخاصا ليس لها وجود أصلا ويضع لها أسماء ؛ وأما الشاعر فأنما يضع أسماء لأشياء موجودة ولذلك كانت صناعة الشعر أقرب إلى الفلسفة من صناعة اختراع الأمثال » وقد أبدى ذهن أرسطو إلا أن يعطى على الشعر ويجعل رسالته مشتقة من رسالة الفلسفة . وإذا نصر الفيلسوف رسالة الشعر وخصها بفضله . فقد رام - لقاء هذا الفضل أن يضيق عليها حدودها ، « فهو يرى أن الأشياء غير الموجودة يجب ألا توضع وتخترع لها أسماء في صناعة المديح ، مثل وصفهم الجود شخصا ثم يضمنون أفعالا له ويحاكونها ويطنبون في مدحه . فهذا النوع من التخيل وإن كان قد ينتفع به فليس ينبغي أن يعتمد في صناعة المديح لأنه ليس مما يوافق جميع الطباع بل قد يضحك منه ويزدريه كثير من الناس . » ، وقد يكون اعتقاده على حق لو كان ينطق عن غير الشعر . لأن الشعر لا ينصرف له عن خلقه لكثير من أنواع التخيل ، « ومن جيد ما في هذا الباب للعرب - وإن لم يكن على طريق الحث على الفضيلة » قول الأعشى :

لعمري لقد لاحت ميون نواظر إلى ضوء نار البفاع تحرق
تُشب لمقروين يصطببانها وبات على النار الندى والخلق
رضي لبان ندى أم تحلفا بأسمم داج عوض لا تنفرق
وهو يريد من كل هذا أن ينزه رسالة الشعر عن النفاق وكذب التخيل والاختلاق . « إذ لا ينبغي للشاعر أن يأوئ إلى ما يدعى نفاقا فإن ذلك إنما يستعمله الموهون من الشعراء ، أعني الذين يرون أنهم شعراء وليسوا بشعراء ؛ وأما الشعراء بالحقيقة فلا يستعملونه إلا عند ما يريدون أن يقابلوا به استعمال شعراء الزور له ، وأما إذا قبلوا الشعراء المجهدين فلا يستعملونه أصلا . » على أن كثيرا من الأقاويل الشعرية تكون جودتها في الله كما البسطة »

لا يلتذ الانسان بالنظر إلى صور الأشياء الموجودة أنفسها ، ويلتذ بمحاكاتها وتصورها بالأصباغ والألوان ؛ ولذلك استعمل الانسان صناعة الزوافة والتصوير . وهل كانت غاية المدح مثلا إلا محاكاة الناس من قبل عاداتهم الجلية وأمثالهم الحسنة واعتقاداتهم البعيدة ؟ ولعل أرسطو كان أكثر انصافا لرسالة الشعر منه لرسالة الخطابة « فقد اعترف لها بأنها ليست مبنية على الاحتجاج والمناظرة ، وبخاصة صناعة المديح ، وبذلك ليس يستعمل المديح صناعة النفاق كما تستعملها الخطابة ، وبهذا أحسن إلى الشعر ؛ وهل المادح يدح إلا من اعتقاد وأساء إلى الخطابة - ولكن النفاق قد يدخل الشعر كما يدخل الخطابة ، وقد يبرأ الشعر منه كابتراء الخطابة منه بحسب قوة الاعتقاد وصدقه عند الشاعر والخطيب .

صناعة المديح وأجزاؤها

قد أسهب ابن رشد في هذا الباب ما شاء له الاسهاب ، لأنه براه أكثر اطباقا على محاكاة الأخلاق الفاضلة . والفلسفة تكره المحاكاة لمجرد المحاكاة إلا أن يكون من ورائها غرض أو معنى شريف من معاني التهذيب . وقد تصدى لعة في الشعر لا تزال فاشية في شعربا . هي علة « الاستطراد » في القصيدة الواحدة ، « ويشبه أن يكون جميع الشعراء لا يتحفظون بهذا بل ينتقلون من شيء إلى شيء . ولا يلزمون غرضا واحدا بينه ما عدا (هوميروس) في اليونان . وأنت تجد هذا كثيرا ما يمرض في أشعار العرب والمحدثين وبخاصة عند المدح ، أعني أنه إذا من لهم شيء ما من أسباب المدح مثل سيف أو قوس اشتغلوا بمحاكاة وأضربوا عن ذكر المدح . وبالجملة فيجب أن تكون الصناعة تشبه بالطبيعية ، أعني أن تكون إنما تفعل جميع ما تفعله من أجل غرض واحد وغاية واحدة . وإذا كان كذلك فواجب أن يكون التشبيه والمحاكاة لواحد ومقصودا به غرض واحد ، وأن يكون لأجزائه عظم محدود ، وأن يكون فيها مبدأ ووسط وآخر ، وأن يكون الوسط أفضلها

أما تعريفه للمحاكاة من حيث الخلق والابداع فهو تعريف ثم من إحساس مال بالشعر ، فليس الشعر يتمد على التخيل بدون نظم ، ولا على تصوير الأشياء التي لا تجول في الذهن . « لأن

أبي تمام كقولہ : « لا تسقى ماء اللام » فان الماء غير مناسب للام . وكذا أن البعيد يجب طرحه كذلك ينبغي أن يكون التشبيه بالجنس الموجود مطروحاً أيضاً ، وأن يكون التشبيه بالأشياء الفاضلة ومنها المأكاة التي تقع بالثذکر كأن يرى الانسان خطا إنسان فيتذکره إن كان حياً أو ميتاً ، وهذا موجود في أشعار العرب بكثرة كقول متمم بن نويرة :

وقالوا أنبکی کل قبر رأيتہ لقبر ثوی بین اللوی فالدکاک
فقلت لهم إن الأسي يمث الأسي دعوني : عهدا كله غير مالک
وكقول الجنون :

وداع دعا إذ نحن بالخيف من موی فبهج أحزان الفؤاد وما بدری
دعا باسم ليلی غیرها فکأنما أطوار لیلی طاراً کان فی صدری
وكقول الخنساء :

يذكرني طلوع الشمس سخرأ وأذكره لكل غروب شمس
وهذا النوع كثير في شعر العرب ، ومنه تذکر الأحياء بالديار والأطلال . ويقرب من هذا الوضع ما جرت به عادة العرب من تذکر الأحياء بالخيال وإقامته مقام التخييل كما دل شاعرهم :

واني لأستغشى وما بي نعمة لعل خيلاً منك يلقى خيالیا
وأخرج من بين البيوت لعلی
أحدث عنك النفس في السر خائب
وتصرف العرب فيه كثير

ومنها الذي يستعمله السوفسطائيون من الشعراء وهو التبر
السكاذب ، وهو كثير في أشعار العرب والمحدثين كقول النافعة
بصف ضربة سيف :

تقد السارق المضاعف دسجه ونوقد بالصفاح ناز الجاهب
وهذا كله كذب
(له بقية)

خيل هندي

مجموعات الرسائل

من مجموعة السنة الأولى مجلدة ٥٠ قرشاً مصرياً عدا أجرة البريد
من مجموعة السنة الثانية (في مجلدين) ٧٠ قرشاً عدا أجرة البريد
من مجموعة السنة الثالثة (في مجلدين) ٧٠ قرشاً عدا أجرة البريد
وأجرة البريد من كل مجلد في الخارج ١٥ قرشاً

وقد تكون المأكاة بسيطة مجردة ، وقد تكون مركبة تأتي بطريقة المقابلة . إذا أراد مثلاً أن يحاكي السعادة وأهلها ابتداءً أولاً بمأكاة الشقاوة وأهلها ثم انتقل الى مأكاة أهل السعادة ، والمأكاة الأولى هي الغالبة على شعر العرب كقول أبي الطيب :

كم زورة لك في الأعراب خافية أدمي — وقد رقدوا — من زورة الذيب
فهذا البيت من نوع المأكاة الأولى وقوله :

أزودهم وسواد الليل بشفع لي وأشقى وبياض الصبح يفرى في
فهذا من نوع المأكاة الثانية المبنية على طريقة المقابلة

ولقد تكون المأكاة وليدة الانفعالات النفسية كانهجالات الخوف والرحمة والحزن ، وهي تكون بذکر المصائب والرزايا النازلة بالناس . ويجب على الشاعر أن يلزم في تخيلاته ومأكاته الأشياء التي جرت العادة باستعمالها في التشبيه ، وألا يتمدى في ذلك طريقة الشعر

أما هذه المأكاة فهي عنده على أنواع . منها مأكاة لأشياء محسوسة بأشياء محسوسة من شأنها أن توقع الشك لمن ينظر إليها ؛ وكلما كانت هذه انتوهات أقرب الى وقوع الشك كانت أتم تشبيهاً . وجل تشبيهات العرب راجعة الى هذا الوضع . وكلما كانت أبعد من وقوع الشك كانت أنقص تشبيهاً . وهذه هي المأكاة البعيدة التي يجب أن تطرح كقول امرئ القيس في الفرس :

« كأنها هراوة منوال »

ومنها مأكاة لأشياء معنوية بأشياء محسوسة كقولهم في المنة إنها طوق المنى ، وفي الاحسان إنه قيد . وهذا كثير في شعر العرب كقول أبي الطيب :

« ومن وجد الاحسان قيماً تقيدا »

أو قول امرئ القيس .

« بمنجرد قيد الأوابد هيكل »

وما كان من هذه أيضاً غير مناسب ولا شبيه فينبغي أن تطرح ؛ وهذا كثيراً ما يوجد في أشعار المحدثين وبخاصة في شعر

العدد ١٥٥ « القاهرة في يوم الاثنين ٣ ربيع الثاني سنة ١٣٥٥ - ٢٢ يونيو سنة ١٩٣٦ » السنة الرابعة

الرسالة

١٠١٥

ضوء جدير على ناحية من الأدب العربي

اشتغال العرب بالأدب المقارن

أرماء برهوه الفرنجة « littérature comparée »

في كتاب تلخيص كتاب أرسطو في الشعر

لفيلسوف العرب أبي الوليد محمد بن

[تابع للنشور في العدد الماضي]

— تلخيص وتحليل —

للأستاذ خليل هنداوي

ومنه قول المتنبي :

عدوك مسنوم بكل لسان ولو كان من أعدائك القمران
لوالفك الدوار أبغضت سيره لموقعه شيء من الدوران
وهذا كثير موجود في أشعار العرب ، ولا نجد في
الكتاب المميز منه شيئاً ، إذ كان ينزل من هذا الجنس من
القول ، أمي الشعر ، منزلة الكلام السوفسطائي من البرهان ؟
ولكن قد يوجد للطبوع من الشعراء منه شيء عمود
كقول المتنبي :

وأنى اعتدى هذا الرسول بأرضه

وما سكنت مذمر فيها القسايل

ومن أي ماء كان يسقى جياؤه ؟

ولم تصف من مزج الدماء للنامل

وقوله :

لبسن الوشي لا تمجلات ولكن كي يسن به الجلالا
وضفون السدائر لا الحسن ولكن خفن في الشعر الضلالا
وهنا موضع آخر مشهور من مواضع المحاكاة يشتمله
العرب وهو إقامة الجادات مقام الناطقين في غابطتهم ومراجعتهم
إذا كانت فيها أحوال تدل على النطق ، كقول الشاعر :

وأجمشت للتوباد لما رأيت وكبر للرحمن حين رآني
فقلت له : أين الذين عهدتهم حوالبك في أمن وخفض زمان
فقال : مضوا واستودعوني بلادهم ومن ذا الذي يبق على الحدائق

ومن هذا الباب غابطتهم الديار والأطلال ومحاربتها لهم
كقول ذي الرمة :

وأسقيه حتى كاد مما أبشبه تكلمى أحجاره وملاهبه
وقول عنتره

أعيالك رسم الدار لم يشكلم حتى تكلم كالأصم الأجم
يا دار عيلة بالجواء تكلمى وعمى صبا حادار عيلة واسلمى
وذكر أرسطو أن هوميروس كان يشتم هذا النوع كثيراً
وأجادة القصص الشعرى والبلوغ به إلى غاية التمام أن يكون
مقن بلغ الشاعر من وصف الشيء أو القضية الواقعة التي يصفها
مبلياً يرى السامعين له كأنه محسوس ومنظور إليه وهو كثير
في شعر الفحول ، لكن إنما يوجد هذا النوع من التخيل
للعرب إما في أفعال غير عفيفة ، وإما في القصص منه مطابقة
التخيل فقط . مثال الأول قول امرئ القيس :

سموت إليها بسد ما نام أهلها

سمو حجاب الماء حالاً على حال

فقال : صباك الله إنك فاضى

ألست ترى السمار والناس أحوالى

فقلت : يعين الله أريج قاعدا

ولو قطعوا رأسي لديك وأوصال

ومثال الثاني قول ذي الرمة يصف النار :

وسقط كمين الديك عاودت صبحي

أبأها ، وهباً لموقعها وكرا

فقلت لها ارفعي اليك وأحيا

بروحك واقتته لها قفة قدرا

وظاهر لهما من بابس الشخت واستمن

عليها الصبا واجمل يديك لها سترا

والمتنبي أفضل من يوجد له هذا الصنف من التخيل ، ولذلك
يحكى عنه أنه كان لا يريد أن يصف الوقائع التي لم يشهدها مع
سيف الدولة ، على أن تمديد كل مواضع المحاكاة بما يطول ، وإنما
أشار أرسطو بذلك إلى كثرتها واختلاف الأمم فيها

نشر المحاملة

أراد بهذا الباب أن يبدى العايب التي يجب على الأديب أن
يجتنبها لأنها من عيوب الانشاء . واستشهد على ذلك هوميروس
فقد كان يعمل سدرأ يسيراً ثم يتخلص إلى ما يريد عما كاته من

الله بمسلم ما تركت قدامهم حتى رموا فرسى بأشقر ضريد
وعلفت ألى إن أقاتل واحداً أقتل، ولا ينكى عدوى مشهدي
فصدت منهم والأحبة فيهم طمعاً لهم بعقاب يوم مفسد
فهذا القول إنما حسن لصدقه، لأن التثنية التي فيه يسير،
ولذلك قال القائل: يا معشر العرب لقد حسنتم كل شيء حتى الغرار
وأما أمثلة المحاكاة المبنية على التوبيخات فهي غير موجودة
عندنا، إذ كان شعراؤنا لم تتميز لهم هذه الأشياء ولا شعروا بها.
ولا أدري ما يريد ابن رشد بهذه التوبيخات، فإن كانت
الاعتذاريات فللأدب العربي طائفة منها قد تكون قليلة، ولكنها
رائعة لطيفة المأخذ، وكفى باعتذاريات النابغة دليلاً؛ ومن يحدد
ما للفتنى والبحترى من لطيف الاعتذار والتوبيخ والعتاب؟

ثم ينتقل ابن رشد إلى بحث صناعة الأشعار القصصية،
ويريد بها حوادث التاريخ فيقول: إن محاكاة هذا النوع من
الوجود قليل في لسان العرب (وكانه يعترف ضمناً بوجود أنواع منه)
وهوميروس هو أبرز من عندهم. ومن جيد ما في هذا المعنى
للرب قول الأسود بن يفر:

ماذا أقول بعد آل محرق؟ تركوا منازلهم، وبهد أباد
أرض الخورنق والسديروبارق والقصر ذي الشرفات من سنداد
زولوا بأقرة يسيل عليهم ماء القرات يجي من أطواد
جرت الرياح على محل ديارهم فكأنهم كانوا على ميساد
فأرى النعم وكل ما يلهم به يوماً يصير إلى بلى ونفاد
وقد تدل هذه الأبيات الخالية من الروح القصصية على أن
ابن رشد لم يفهم جيداً ما أراد أرسطو بصناعة الأشعار
القصصية. ذلك لأنه لم يأت له أن يقف على هذه الصناعة
ويعرف مناهجها. ولأن تكون هذه الأبيات إلى باب المبرأ حق
من الحافها يباب القصص. وما أكثر ما تتردد هذه النغمة
في شعر العرب! وهي نغمة شاذة عن الألحان القصصية، لأن
الشاعر فيها يستلهم عاطفته؛ والقصة لا ينفى فيها استلهم العاطفة
وحدها. وكان ابن رشد أراد أن يستنقذ حكمه كقارخ فاستطرد
وقال: وقد أثنى أرسطو على هوميروس. وكل ذلك خاص بهم
وغير موجود مثاله عندنا، إما لأن ذلك الذي ذكر غير مشترك
لأكثر من الأسم، وإما لأنه عرض للعرب في هذه الأشياء أحر
خارج عن الطبع وهو آيين!

خيل هنداري

(البقية في العدد القادم)

غير أن يأتي في ذلك شيء لم يمتد لكن ما قد اعتيد، فإن غير
المعتاد منكسر. ولعله دل بذلك على مظهر من مظاهر البساطة
التي يزداد بها الكلام روعة وتسلسلاً. فكما كان الكلام بسيطاً
ممتعاً كان أذهب في البلاغة وأبعد في الروعة. ولعل ابن رشد
أراد أن يحدد مغمزاً في الشعراء الذين يحيدون عن غرضهم
الموصوف إلى أغراض مختلفة ليست من الموضوع في شيء
كالنسب والفرز التكلف البالي، وهم يحسبون أنهم يحسنون
صنعاً. ثم يرى أن يكون التركيب على المشهور عندهم سهلاً عند
النطق، وهو عند العرب الفصاحة. وأما أنواع المحاكاة غير
المقبولة فعند أشهرها:

منها أن يحاكي بغير ممكن بل ممتنع، وهو الذهاب في أغراب
الصورة حتى لا تطابق الواقع وتغير الواقع، كقول ابن المعتز
يصف القمر في تنقصه:

أنظر إليه كزورق من فضة قد أنقلته حولة من عنبر
وإن هذا الممتنع

ومنها تحريف المحاكاة عن موضعها كما يعرض للمصور أن
يزيد في الصورة عضواً ليس فيها، أو يصوره في غير مكانه؛
وقريب منه قول بعض المحدثين يصف الفرس:

وعلى أذنيه أذن ثالث من سنان السمهرى الأزرق
ومنها محاكاة الناطقين بأشياء غير ناطقة، وذلك أن الصدق
في هذه المحاكاة يكون قليلاً والكذب كثيراً، إلا أن يشبه من
الناطق صفة مشتركة للناطق وغير الناطق كتشبيه العرب النساء
بالظباء ويقر الوحش

ومنها أن يشبه الشيء بشيء ضده أو بضد نفسه، كقول
العرب «سقيمة الجفون» في الحسنه الفاضة النظر، فإن هذا ضد
الصفة الحسنه، وإنما آتت بذلك المادة

ومنها أن يأتي بالأسماء التي تدل على المتضادين. ومنها أن يترك
الشاعر المحاكاة الشعرية، وينتقل إلى الاقتناع والأقوال التصديقية،
وبخاصة متى كان القول هجيناً قليل الاقتناع كقول امرئ القيس
يمتدح من جبنه:

وما جبنيت خيل ولكن تذكرت

صراطلها من برهميص وميسرا
وقد يحسن هذا الصنف إذا كان حسن الاقتناع أو صادقا
كقول الآخر:

المعد ١٥٦ « القاهرة في يوم الاثنين ١٠ ربيع الثاني سنة ١٣٥٥ — ٢٩ يونيو سنة ١٩٣٦ » السنة الرابعة

الرسالة

١٠٦٠

مؤد جبرير على ناحية من الأدب العربي

اشتغال العرب بالأدب المقارن

أو ما يرموه الفرنجة « littérature comparée »

في كتاب تلخيص كتاب أرسطو في الشعر

لتبصير العرب أبي الروايد بن رشر

[نمة المنشور في العدد الماضي]

— تلخيص وتحليل —

للأستاذ خليل هنداوي

بحث فني في التقييمات والمعاني والألفاظ والأوزان

وقد بحث في ماهية الأوزان ، فجعل من المعاني والتخييلات ما تناسبه الأوزان الطويلة ومنها ما تناسبه القصيرة ؛ وربما كان الوزن مناسباً للمعنى غير مناسب للتخييل ، وربما كان الأمر بالعكس ، وربما كان غير مناسب لكليهما . على أن أمثلة هذه مما يصير وجوده في أشعار العرب إذ تكون غير موجودة فيها ، إذ أعار يفهم قليلة القدر ، وألفاظ الشعر يجب أن تؤلف من الأسماء البتلة ومن الأسماء الأخر يعنى النقولة الفريفة المتيرة واللغوية ، لأنه متى تعرى الشعر كله من الألفاظ الحقيقية كان رمزاً ولغزاً . ويجب أن يكون الشاعر حيث يريد الابضاح وألا يخرج إلى حد الرمز كما لا يفرط في الأسماء البتلة فيخرج من طريقة الشعر إلى الكلام المتعارف . وأمام واقعة الألفاظ بعضها لبعض في المقدار ، ومعادلة المعاني بعضها لبعض ، وموازناتها ، فأمر يجب أن يكون عاماً ومشاركاً لجميع الألفاظ . وقد يستدل على أن القول الشعري هو المنبر أنه إذا غير القول الحقيقي سمى شعراً وقولاً شعرياً ووجد له فعل الشعر ، مثال ذلك قول القائل :

ولما قضيتنا من متى كل حاجة ومسح بالأركان من هو مسح
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأهناق الملقى الأباطح
وإنما صار هذا شعراً من قبيل أنه استعمل بيته الأخير بدل

قوله « نحدثنا ومشيئنا » ، وكذلك قوله : « بميدة مهوى القرط »
إنما صار شعراً لأنه استعمله بدل قوله : « طويلة العنق » وكذلك
قول الآخر :

يادار ابن طباؤك اللبس ، قد كانت لي في إنسها أنس
إنما صار شعراً لأنه أقام الدار مقام الناطق وأبدل لفظ النساء
بالطباء ، وأتى بمواقفة الانس والأنس . وأنت إذا تأملت الأشعار
الحركة وجدتها بهذه الحال ، وما عدا هذه التفسيرات فليس فيه من
معنى الشاعرية إلا الوزن فقط ، والتفسيرات إنما تكون بجميع
الأنواع التي تسمى عندنا مجازاً ، والفاضل من هذه الأشياء أن
يستعمل من كل واحد منها ما هو أئين وأظهر وأنبه ، وهذا
لا يوجد إلا في النادر من الشعراء لأنه دليل المهارة

وقد أتى المترجم على نموذج من نماذج فصائد المدح ، يريد
أن يحلل الأجزاء التي تتركب منها القصيدة ، فأرجع تأليفها
— عند العرب — إلى ثلاثة أجزاء : الجزء الأول الذي يجري
عندم يجري الصدر في الخطبة كذكر الديار والتغزل ، والجزء
البنى على المدح ، والجزء الذي يجري مجرى الخاتمة في الخطبة .
وهذا إما دعاء للمدح أو تقرير للشعر الذي قاله . والجزء الأول
أشهر من هذا الآخر ، ولذلك يسمون الانتقال إلى الثاني
استطراداً ، وربما أتوا بالجزء الثاني دون الجزء الأول كقول أبي
تمام : « هان علينا أن نقول ونفعل »

أو قول أبي الطيب : « لكل امرئ من دهره ما نمودا »
ويرى خبر المدائح المدائح التي يوجد فيها التركيب أي ذكر
الفضائل والأشياء المحزنة المخوفة والمرققة . . . وكأني بأن رشد
لم يفضل هذه الأشياء لأن العرب لا يمزجون الأشياء المحزنة
المخوفة والمرققة بمدائحهم . . . وإنما هي من صفات الشعر اليوناني
(وبخاصة الأوميريوس) . ثم انتقل إلى ذكر الخرافة ، والخرافة
تسلك تغلب على الأشعار اليونانية . . . ولكن أرسطو يرى أن
الخرافة ينبغي أن يكون مخرجاً ما يقع تحت البصر ، لأنه
إذا كانت الخرافة مشكوكاً فيها لم تفعل الفعل المقصود بها ، وذلك أن
ما لا يصدق المرء فهو لا يفزع منه ولا يشفق له ، وفي هذا سر
عميق من أسرار الإبداع ، إذ ليس الشاعر من أعرب وأعجب
وليس الشعر بالشعر الأذهب في الفرافة والتخييل العميد من الصدق

أرادت أن تحاكي أمثلة سواها ، وأن تقبل التأثير بقوانين غيرها ...
وإننا لن نفكر في التشيع لهذه القوانين لأننا نراها قوانين إذا
أفادت مرة فقد لا تفيد كثيراً . . . والمبقرية في الشعر تستلهم
نفسها ولا تستلهم قوانين . ولكن هذا لا يصرفنا عن القول
بأن هنالك قوانين إذا لم يحترمها الشاعر عاد عليه ذلك بالفساد .
وإنما أبلغ سقراط حين شبه الشاعر بالمصور ، فليس المصور ذلك
الذي يمنح صور الأشياء ، أو يخلق أشياء غريبة لا تناسق فيها
ولا فكرة . وليس الشاعر بالذي يسطر نظام الطبيعة الشامل ،
ويعكس ألوان الأشياء بتخييل المضطرب ! ! ! إنما المصور من
يساعد الطبيعة على إبداعها وتزيينها ، والشاعر هو من يكون أميناً
على ما يتمثل له في الحياة . . .

وقد تكون قوانين سقراط في الشعر - صرامة قاسية لأنه
يطلب من الشعر ما يطلب من الفلسفة ، اعتصام بالفضيلة ،
واستمساك بالحقيقة . . . وقد يخرج عن هذه الحدود لأنه لا يطبق
القيود ، وقد يرضى بأن يهذب نفسه ولكنه لا يرضى بأن يفادي
بحرته . . . جناح الفن دائماً خفاق يئنس السمو والعلو ، وويل
للفن إذا استعان بجناحه على الانحدار بدلاً من الارتفاع ، لأن
روعة الفن في ارتفاعه لا في انحداره !

وقد كان ينبغي لثقل هذه القوانين الشعرية أن تثير حجة في
الشعر العربي لأنها مقاييس غريبة ، منطقية في النقد ، ولكنها
صرت هادئة كمر السحاب ، لا لأن الأدباء لم يفهموها ، وقد قرأها
ابن رشد من الأفهام بعد أن عرّبها وأهرّبها بالتماذج والأمثلة
العربية ، ولكن أهل البيان العربي ، وجدوا أن الأدب العربي
الطامع بما يخالف هذه القوانين ، يستحيل عليه أن يحطم ماضيه
وأن يسهج طريقاً جديداً يحطه بأيدي هذه القوانين الجديدة التي
لا تلائم البيان العربي : ! !

مبيل هنداري

(دير الزور)

مجموعات الرسالة

من مجموعة السنة الأولى مجلد ٥٠ قرشاً مصرى هذا أجرة البريد
من مجموعة السنة الثانية (٢ مجلد) ٧٠ قرشاً هذا أجرة البريد
من مجموعة السنة الثالثة (٢ مجلد) ٧٠ قرشاً هذا أجرة البريد
وأجرة البريد من كل مجلد في الخارج ١٥ قرشاً

كما يذهب إليه بعض الشعراء . والشاعر الموهوب قد يتناول
ما بين يديك . ويدخل في عالم نفسك ، ثم يحدثك بما تعرفه
ونحسب أنك لا تعرفه ... لأنه أدرك بعمقه وتأمله أشياء منك
لم تدركها بنظراتك السطحية

ثم عرض للأشياء التي يجب أن تمدح في المدوح مخلصاً إيها
تحليل الفيلسوف الذي لا يسمح ببث في الفضيلة ، ولا بتلاعب
في الحقيقة . هو يريد من الشعراء أن يتبنوا هذه الحقيقة ، وأن
يبرزوا من المدوح الصفات التي يتحل بها . . . وإنما تمدح
المعادن الخيرة والفاضلة ، والمعادن الثلاثة بالمدوح والصالحه له ،
وذلك أن المعادن التي تليق بالمرأة ليست تليق بالرجل . وأن
تكون مما يشابهه وأن تكون معتدلة متوسطة بين الأطراف ،
ثم لا يورد الشاعر في شعره من المحاكاة الخارجة عن القول إلا
بقدر ما يحتمله المخاطبون من ذلك حتى لا ينسب إلى الغلو
والخروج عن طريقة الشعر . وكما أن المصور الحاذق يصور الشيء
بحسب ما هو عليه في الوجود حتى إنهم قد يصورون القضاة
والكسالى مع أنها صفات انسانية ، كذلك يجب أن يكون الشاعر
في محاكاة يصور كل شيء بحسب ما هو عليه حتى يحاكي
الأخلاق وأحوال النفس ومن هذا النوع من التخييل قول أبي
الطيب يصف رسول الروم الواصل إلى سيف الدولة :

أتاك بكاد الرأس يحجز عنقه وتنفذ تحت الذعر منه المفاصل
بقوم تقويم السباطين مشيه اليك إذا ما وجّه الأفلاك^(١)

ينتهي ابن رشد من مقارناته ، ويذكر شذوذ العرب في
كثير من هذه القوانين الشعرية . ويقول مع أبي نصر الفارابي :
« وأنت تعلم من هذا أن ما شعر به أهل لساننا من القوانين
الشعرية هو زر يسير » وفي الحق يتبين لنا هذا الشذوذ كثيراً
عند دراستنا للشعر العربي دراسة نقدية كما يتصورها ابن رشد ،
وذلك عائد إما إلى جهل العرب لهذه القوانين ، وإما إلى أن
هذه القوانين لم تلائم طباعهم . وهذا القول أرجح عندي لأن
الأمة لا يمكنها أن تخلق لشعرها قوانين قبل أن يكون لها شعر ! !
وأن شعرها الذي نسوقه هو الذي يخلق قوانين تقدّمها ! إلا إذا

(١) يقول : أتاك وقد داخله الخوف مما أراه القتل نصب عييه حتى
كاد رأسه ينكر عنقه لوجهه أنه انفصل عنه وتكاد مفاصله تنقطع من الخوف
عند إذا توج مشيه من الرعدة قومه تقويم السباطين (وهما صدان من الخند)
من جانب

الطبعة الأولى من كتاب « شعر حافظ » لإبراهيم عبد القادر المازني

تقديم : مدحت الجيار

●● في ظل حركة نقدية شابة وجديدة ، تخرج على السائد والمألوف في شعرنا ونقدنا العرب في بدايات القرن العشرين ، كتب إبراهيم عبد القادر المازني مجموعة من المقالات المهمة في تاريخ نقدنا العربي الحديث . هذه المقالات تدور حول هدفين : هدف يندم الماضي في جوانبه البالية ، وهدف ثان يهزب في الجديد ، ليبين نظراً نقدياً جديداً .

وكان من الطبيعي أن يتعرض المازني لشعراء عصره ، ليقارن بين ما يكتبونه ، وما كان يكتبه الأسلاف ، وما يكتبه الغربيون . وقد حظى الشاعر « حافظ إبراهيم » بنقد طويل ظهر في المجلات والجرائد التي كانت تنشر للمازني . وقد كثف المازني نشاطه النقدي التطبيقي التحليل في مجال الشعر ، مختصاً به شعر حافظ إبراهيم ، فكتب مجموعة من المقالات في جريدة « عكاظ » مترفة بين عامي (١٩١٣ — ١٩١٥) جمعها فيما بعد في صورة كتاب بعنوان « شعر حافظ » ، وطبعه في مطبعة البوسفور (١٩١٥) .

وقد أضاف المازني إلى مقالات عكاظ كتابات أخرى عن حافظ ، وقدم لها بمقدمة تشرح هدف الكتاب وموضوعه ، وسلسل هذه الكتابات وفق تدرج تاريخي وفق ، راعي فيه أن تأخذ هذه المقالات شكل كتاب بفضي بعضه إلى بعض .

ولكن الطبعة الأولى من هذا الكتاب قد نفذت خلال عدة سنوات ولم يبق منها شيء . وقد رأت مجلة « فصول » أن تعيد نشر الطبعة . الأولى لهذا الكتاب بعد نفاذه منذ زمن بعيد وتحوله إلى وثيقة نادرة . ولهذا ، سوف تزود هذه الوثيقة بتوصيف للطبعة الأولى ، وكشاف بالأعلام الواردة فيها ، وفهرست إجمالي لم يصنعهما المازني نفسه ، ورأينا أن احتياج الكتاب لها كبير .

توصيف الطبعة الأولى من كتاب شعر حافظ (١٩١٥) :

يقع كتاب « شعر حافظ » لإبراهيم عبد القادر المازني في ستين صفحة من القطع المتوسط (٢٠ × ١٥) ، تبدأ بمقدمة ، وتتوزع في أربع عشرة وحدة ، وتنتهي بخاتمة تتمثل في هامش كبير عقب الوحدة الأخيرة ، وتستغرق الصفتين الأخيرتين .

وتتوزع الوحدات وفق المقالات المنشورة في (عكاظ) فتمثل كل وحدة مقالاً. ولذلك يمكن إيجاز هذه الوحدات في عدة موضوعات متصلة، منع من اتصالها - في البداية - أنها مقالات متسلسلة مرتبطة بالمساحة المتاحة للكتاب، فكان مضطراً لأن يتناول الموضوع الواحد في مقال، أو مقالين، أو ثلاثة، أي في وحدة أو اثنتين أو ثلاث.

وتستغرق المقدمة (ص ٢ - ٧) الحديث عن خلاف المذهبين: الجديد والوجداني، والإحيائي التقليدي. وتستغرق الوحدات الثلاث الأولى (ص ٨ - ١٣) موضوع المقارنة بين شكري ومثلاً للجديد، وحافظ ممثلاً للقديم. وتستغل الوحدات الثلاث التالية بالحديث عن مرقاة حافظ (ص ١٧ - ٣٠). أما الوحدات الست التالية (ص ٣٠ - ٥٢) فقد خصصها المازني لأخطاء حافظ اللغوية والنحوية والتركيبية، وبيان مواضع الحشو والزيادة، والتكرار، وعدم الدقة في صياغة المعاني. ثم خصص المازني الوحدتين الثالثة عشرة (ص ٥٢ - ٥٥) والرابعة عشرة (ص ٥٥ - ٥٩) لقصيدة «زلزال مسيحي». ثم جاءت الخاتمة لتلخص رسالة المازني إلى حافظ في هامش استغرق صفتين (ص ٥٩ - ٦٠)، عالج فيه المازني قضية الشهرة والجودة، والكذب الناتج من استسلام الشاعر لبريق الشهرة، مركزاً على العلاقة بين الجودة والصدق.

وواضح أن المازني لا يعالج موضوعاً واحداً في كل وحدة مستقلة، لأنه يضع موضوعاً رئيسياً وأفكاراً متفرقة نوضحه ونقيم عليه الدليل، كمعادته في الاستطراد والفصوص في التفصيلات والجزئيات.

وقد عالج المازني شعر حافظ بمنهج تحليلي، يتم في المقام الأول بعرض هذا الشعر، في بعض جوانبه الضميمة، محللاً إياها، معرضاً بأخطائه وسقطاته، مقارناً إياها بشعر شكري، وشعر عربي قديم في عصور مختلفة، وشعر عربي حديث ومعاصر؛ فقد أورد - في هذا السياق - شعراً للشعراء: ابن المعتز، وأبي تمام، والأبيوردي، وأبي القيس، والبارودي، والبحري، ويشار بن برد، والتميمي، وجميل بثينة، والجزمي، وأخوارزمي، والسري الرفاء، والشريف الرضي، وصردر، وعبد الله بن طاهر، والمتنبي، ومحمد بن بشير الخارجي، ومحمد أبي عطاء السندى، ومحمد بن سهل، ومسلم بن الوليد، وأبي العلاء المعري، ومهيار الديلمي، وموليك النعمان، والمعداني. وقد استهدف المازني من هذه المقارنات أن يبين مدى عفايت شعر حافظ، حين يقارن مذهبه التقليدي الإحيائي، ومذهب عبد الرحمن شكري الشعرى الجديد على وجه الخصوص.

لقد كشف المازني خصائص المذهب التقليدي الإحيائي من خلال تحليله شعر حافظ بوصفه نموذجاً لهذا المذهب بما يحمل من وجوه الكذب والادعاء، والشكليات اللفظية، والسرقة، والعناية بالعرض دون الجوهر، والمبالغة، وفساد اللوح، والتلفيق، وفساد المعاني، والحشو، والتكرار، والأخطاء والسقطات... إلخ.

وفجأة المازني - في هذا الكتاب - مرة ولاذعة. وإنه ليتصيد الأخطاء لحافظ، حتى إنه لا يذكر له بيتاً واحداً يحمل مزية أو جالاً أو حسناً. وهذا ما يدعو إلى مراجعة هذه الآراء، ومراجعة أحكام المازني تجاه شعر حافظ، ففيها أثر للهوى الشخصي والمذهبي.

ولا يضع المازني عناوين لكل الوحدات، بل يكتفى بعنوان رأس الموضوع حتى يكتمل في الوحدات التالية. كما يلاحظ غلو الطبعة الأولى من الهوامش والفهرست، بل ليست هناك إحالات إلى مصادر أو مراجع تفيد في تأصيل آراء المازني في شعر حافظ؛ فهو يذكر المعلومات والأفكار مرصلة، حتى إنه يذكر أبيات الشعر منسوبة إلى هذا الشاعر - بيم أو الحديث أو ذلك، دون تحديد أية بيانات عن مصدرها، باستثناء ما صنعه مع قصائد حافظ؛ فقد ذكر - بناءً على القصائد التي اعتمد عليها في التحليل، وهي قصائد: الفونوغراف، رعاية الأطفال، هيئة السلطان عبد الحميد، وثناء الشيخ محمد عبده، زلزال مسيحي، قصيدة إلى صديقه البابل، قصيدة لفيكتور هيجو... إلخ.

ومنهج المازني هنا منهج انتقالي، تمهيزي، يعمم النتائج من مقدمات جزئية محتاج إلى مراجعة. ويقتضي الأمر إسناد القصائد والأبيات إلى مصادرها ومؤلفيها وسياقاتها، لتكتمل الصورة الشعرية أو الفكرة المعالجة؛ لأن تحليل هذه الجزئيات يوقع المازني أحياناً في بعض ما أغلته على حافظ وشعره، أعني إطلاق حكم الجزئي على الكل، والافتئات على الحقائق.

إن وحدة البيت واستقلاله في شعر التقليديين والإحيائيين (وحافظ منهم) هي عنده عيب واضح؛ لأنها منافية لعضوية القصيدة. واعتقاد المازني على بيت مفرد، أو فقرة مقطوعة السياق، أو أبيات متفرقات من قصيدة واحدة، هو كذلك مناب لوحدة النص وعضويته التي يدعو المازني إليها. وهذا ما يدعو إلى مراجعة هذا الكتاب مراجعة نقدية، تشمل شعر حافظ، ونقد المازني كله.

وبعد فقد وقف المازن عند مرحلة بعينها من حياة حافظ الشعرية ، إذ توقف عند تاريخ طبع الكتاب (١٩١٥) في حين ظل حافظ يبدع حتى وفاته (١٩٣٢) . ويستدعي هذا الزمان الطويل الواقع بين (١٩١٥ - ١٩٣٢) نظرة جديدة إلى شعر حافظ وإلى نقد المازن ، نظرة تضم إليها ما كتبه المازن عن حافظ حتى هذا التاريخ وما بعده ، كما تضم إليها ما كتبه حافظ بعد هذا التاريخ واستدرك فيه بعض ما عابه عليه المازن .

كشاف الأعلام الواردة في الطبعة الأولى

٣٩ .	العقاد (عباس)	٢٠ ، ١٩ .	ابن المخرز
٢٥ ، ٢ .	عكاظ (مجلة)	٢٨ ، ٢٤ ، ٢٣ .	أبو تمام
١٨ .	كاتونا	٢٦ .	الأبيوردى
٥٥ .	كرومر (اللورد)	٢٦ ، ٢٠ .	امرؤ القيس
٢٧ .	المازني (إبراهيم)	٢٤ ، ٢٣ ، ٢٠ .	البارودي
٢٠ .	المتنبي	٣١ .	البحراني
٤٠ .	جنون ليل	٢٣ ، ١٨ .	بشار بن برد
٥٤ .	محمد أبو عطاء السدي	٢٨ .	القمي
٢٤ .	محمد بن بشر الخارجي	١٩ .	جبل بخت
٢٣ .	محمد بن سمل	٣٠ .	الجهمي
٢٢ ، ٢١ ، ١٧ ، ١٥ .	محمد حيد	١٩ .	الحوارزمي
٣٣ ، ٢٤ ، ٢٣ .		١٢ .	منشوي
٢٠ .	مسلم بن الوليد	٣٥ .	روفليل
١٢ .	مسيح	٣٨ .	الراعي
٣٩ ، ٢٩ ، ٢ .	مصر	٢٦ .	السري الرفاء
٢٠ ، ١٨ .	المصري	٣١ ، ٢٨ ، ٢٧ ، ٢٦ .	المصنف الرضي
٢٧ ، ٢٦ .	مهياري الديلمي	١٢ ، ١٠ ، ٩ ، ٨ .	شكري (عبد الرحمن)
٢٤ .	موسى ملك الملوك	٣٩ ، ٣٨ ، ١٥ ، ١٣ .	شكبير
٢٠ .	مهياري الديلمي	٣٥ .	شوقي
١٢ .	ميت هجر	٣٧ .	صرد
٢٢ .	هاني	٢٦ .	الصين
٢٩ .	الهمداني	٢٩ .	الطالع
٣٥ .	هملت	٣١ .	عبد الحميد (السلطان)
٢٩ .	الهند	١٥ ، ١٤ .	عبد الله بن طاهر
٥٤ .	ورود ورت	٣١ .	عطيل
٢٠ ، ١٦ ، ١٢ .	اليابان	٣٥ .	

فهرست عام للموضوعات الواردة في الطبعة الأولى

٣٧ - ٣٤	أعطاه	١	الذلال
٤٠ - ٣٧	حومة لأعطاه	٧ - ٢	مقدمة
٤٤ - ٤١	سقطاته	١٣ - ٨	شكري وحافظ
٤٨ - ٤٤	سقطاته وأعطاه - حومة	١٧ - ١٣	سعاد فوق حافظ
٥٥ - ٥٢	الحشر والتكرار	٢١ - ١٧	سرقاته ١
٥٥ - ٥٢	زلزال مسي ١	٢٤ - ٢١	سرقاته ٢
٥٩ - ٥٥	زلزال مسي ٢	٣٠ - ٢٥	سرقاته ٣
٦٠ - ٥٩	تعليق للمازن	٣٣ - ٣٠	سعاد معانيه

مقدمه

كتبنا هذا النقد منذ علم ونشرناه تباعاً في عكاظ ولم يكن الباحث لنا عليه كما حسب بعضهم ضمنية تحملها للرجل أو عدواة بيننا وبينه ، وكيف يكون شيء من ذلك ولا علم لنا به ولا صدأفة ولا مصحبة ، ولا نحن نرتزق من الكتابة والنشر . أو نراجع على الشهرة لأن ما بيننا من تباين المذهب واختلاف النزاع لا يدع مجالاً لذلك ولكن لسوء الحظ أخذ من يتلون المذهب الجديد الذي يدعو إلى الإفلاج عن التقليد والتكيب عن احتذاء الأوابين فيما طال عليه القدم لم يبد بصلح لنا أو فصلاح له . أقول لسوء الحظ لأنه لو كان الناس كلهم يرون رأينا في ضرورة ذلك وفي وجوب الرجوع عن خطأ التقليد لرجمنا من الوقت ما نخسره اليوم في الدعوة إلى مذهبنا ومحاولة رد جمهور الناس عن عادة إذا مضوا عليهم أقصدتهم فضيلة الصديق ومزية النظر وما عاود الأديب وقوام الشعر والكتابة

ولو كان الناس اعتادوا النقد وأنتم الصراحة في القول وتوخي الصديق في العبارة عن الرأي لما كانت في حاجة إلى هذه المقدمة أو ضرورة إلى تبرئة نفسي ودفع ما يرموني به ولو كنت أنشر النقد على ثقة من حسن ظن القراء في بخلوهم بتي وبراءة سر يرفي عما أصفه الأوهام ويعصروه الجهل . ولكننا لسوء الحظ مضطرون أن نثبت حسن الصديق كل ما نتقد كأن المرء لا يمكن أن يفعل شيئاً إلا ودافقه الصنائع والاحتداد . ومن سوء حظ الناقد في مصر أنه يكتب لقوم لا يستطيع أن يركن إلى انصافهم أو يمول على صحته رأيهم

شعر حافظ

وهي مقالات عدة في تقديم
نشر بعضها في ه عكاظ ه

بقلم

إبراهيم عبد القادر المازني

— ٢ —

حقوق الطبع محفوظة

—

الطبعة الأولى

١٢٢٣ — ١٩١٥

مطبعة البوسفور بتأليف عبد العزيز بصر

يحيد عنها أو يقلبها بجل من الأحوال - كالصدق والاخلاص في العبارة عن الرأي أو الإحساس - وهذا وحده كفيلا بالقضاء على فكرة التقليد وبدليتها لا يسع من ورد شرعة الأدب ، وعلم أنه يحتاج إلى مواعظ

وملكات غير الكد والدؤوب والاحتياال في حكاية السلف والضرب على قلوبهم والاعتباس بهم فيما سلكوه من مناهجهم ، ومن تبسط في شمل الأولين لا يسرق منه ما يفتنى به يونا كبريت المنكبوت ، ولكن ليستفي ، بتورده ويستين به على استجلاء غوامض الطبيعة وأسرارها ومناياها ، وليبتدى بنجوم البغرية في ظلمة الحياة وحركة العيش ، وليتقب بنظره شماعات المنانة إلى مالم يمثل في خاطر ولم يحلم به حالهم - أقول لا يسع من هذا شأنه ، وتلك حاله إلا أن ينظر إلى حال الأدب المصري نظرة في طيها الأسف والخلية واليأس . وكأنا شامت الأقدار أن يذيب أحدا قسسه ويعصر قلبه ويفسج آماله وخاوفه التي هي آمال الانسانية ومخاوفها . ويستورى من رفات آلامه شيا بأ يضي للناس وهو يحرق ، ثم لا يجحد من الناس أخا حثا يوازرو عيونه على الكشف عن نفسه وإزاحة حجب الغموض عن إحساسات خياله التي رجا التبت على القاري ، لفرط حداثها أو غابت في مطاوى اللفظ واستترت في مثالي الكلام .

اللي احدا بمندوران هو صرخ وبه من سافح اليأس خاطر و يا ضيمة العمر : أقص على الناس حديث النفس وأنهم وجد القلب ونجوى الفتوة فيقولون ما أجود لفظه أو أسخفه كائن الى اللفظ قصدت : وأنصت قبل عيونهم مرآة للحياة تزيهم لو تأملوها تجوسهم بادية في صفاتها فلا ينظرون إلا الى زخرفها وإظهارها وهل هو مفضض أم مذهب وهل هو مستلح

وليساعني التراء في ذلك فقد رأيت عجا أيا م كنت أنتشر هذا النقد : من ذلك إني كنت إذا قلت إن حافظا أخطأ في هذا الشيء أو ذلك قال بضمهم ولم يخطئ ، حافظ وإنما اتبع العرب وقد ورد في شعرهم أنباء ذلك ، كأن كل ما قال العرب لا يفتنى أن يأتيه الباطل ولا يجوز أن يكون إلا صحيحا مبرما من كل عيب . إلى غير ذلك مما يبرى الراء باليأس ويحمله على القنوط من صلاح هذه المقول .

وإذا فرضنا ان العرب أصابوا في كل ما قالوا أنقروى ذلك يستدعي أن قصد قصدم ونخذلى مثالم في كل شيء ، ونحن لا نحيا حياتهم ؛ أنسا الرواين لنتهم والوارث حق التصرف فيما يرث ؛ هل قلبك العرب وجربك على أسلوبهم يشفع لك في خطأ نحوى أو منطوق ؛ كلا ؛ إذا فكيف يشفع لك في غير ذلك مما لا يصح في المقول ولا يفتنى مع الحق ؛ وكيف تنصا كم الى العقل في الأولى ولا تستغضيه في الثانية ؛

لا ننكر ما لدراسة الأدب القديم من النفع والمائدة وما للخبرة ببراعات المطاء ، قديهم وحديثهم من الفائدة والأثر الجليل في تربية الروح ولكنه لا يخفى عنا ان ذلك ربما كان مدعاة لفناء الشخصية والذهول عن الناية التي يسعى اليها الأديب والنرض الذي يمالجها الشاعر والاصل في الكتابة بوجه عام على أنه مما يكن فضل القديما ، ومزيتهم فليس ثم مسالخ لشك في أنك لا تستطيع أن تبلغ مبلغهم من طريق الحكاية والتقليد فإن التقير لا يفتنى بالافتراض من المورسين ولست أقصد إلى نبد الكتاب والشراء الأولين جملة وعدم الاختلاف بهم فان ذلك سخط وجعل ولكني أقول إنه يفتنى أن يدرس المرء في كتاباتهم الأصول الأدبية المامة التي لا يفتنى لكتاب أن

في الذوق أم مستهجن أو أفضى إليهم بما يعي أحدكم التماسه من حقائق الحياة فيقولون لو قلت كذا بطل كذا لأعيا الناس مكان تلك ؛ ما لهم لا يسيرون البحر باعوجاج شطآنه وكثرة صغوره ؛ يا ضيعة العمر !

سيقولون ما فضل مذهبكم الجديد على مذهبنا القديم وماذا فيه من الزينة واللمس حتى تدعوننا إليه ؛ وبأي معنى رائع جئتم ؛ وماذا ابتكرتم من الممانى الشريفة والأغراض النبيلة ؛ فنقول قد لا يكون في شعرنا شيء من هذه الممانى الشريفة والأغراض النبيلة التي تطلبونها ويبحثون فيها عنها ولا تألوذ أنتم جهداً في النوص عليها وفتح أغلاقيها ، والكلف لما اوقد لا نكون أحسننا في صوغ التعريض ورواية القوافي ولكن خيبتنا لا يصح أن نكون دليلاً على فساد مذهبنا وعقمه إذا صبح أننا جننا فيما تركناهناه وهو مالا نطقه ، بل هي دليل على تخلف الطبع لا أكثر من ذلك . وعلى فرض ذلك كله فإن لنا فضل الصدق عليكم عار الكذب ودينية الأقراء على قوسكم وعلى الناس جميعاً وحسبنا ذلك غزاً لنا وخزناً لكم .

ليس أقطع في الدلالة على انكم لا تقيمون الشعر ولا تعرفون غايته وأغراضه من قولكم إن فلاناً ليس في شعره ممان رائية شرقة لأننا الشاعر المطبوع لا يست ذهنه ولا يكبد خاطره في التفتيش على معنى لأن هذا تكلف لا ضرورة له . أو ليس بكميكم أن يكون على الشعر طابع ناظفه ويمسحه ، وفيه روحه واحساساته وخواطره ومظاهره قهه سواء أكانت جليلة أم دقيقة ، شرقة أم وصيفة ؛ وهل الشعر ، إلا صورة للحياة ؛ وهل كل مظاهر الحياة واللبش جليلة شرقة رقيقة حتى لا يتوخى الشاعر في

شعره إلا كل جليلة من الممانى ورفيع من الأغراض ؛ وكيف يكون معنى شريف وآخر غير شريف ؛ ليس شرف المعنى وجلالته في صدقه ؛ فكل معنى صادق شريف جليل ، ألا ان مرتبة الممانى وحسبها ليساني ما زعمتم من الشرف فإن هذا يستخف كما اظهرنا في ما مر ولكن في صحة الصلة أو الحقيقة التي أراد الشاعر أن يجلوها عليك في البيت مفرداً أو في القصيدة جملة ، وقد يتاح له الأعراب عن هذه الحقيقة في بيت أو بيتين وقد لا يتأق له ذلك إلا في قصيدة طويلة وهذا يستوجب أن ينظر القارئ في القصيدة جملة لا بيتاً بيتاً كما هي المادة فإن ما في الايات من الممانى اذا تدبرتها واحداً واحداً ليس إلا ذريعة لاكتشف عن التعرض الذي اليه قصد الشاعر وشراحه وتبييناً .

وأنتم فما فضل هذا الشعر السبائي الفث الذي تأثرونا به المئين بمد المئين وأي مرتبة له ؛ وهل تؤمنون به ؛ وهل اذا خلوتكم إلى شياطينكم محمدون من أنفسكم أن صرتم أصداء ترددها كتيبه المصنف ؛ وهل كل غوكم انكم قد حوون هذا وترثون ذلك ؛ وأنتم لا تحوون بحياة الواحد ولا تألوذ موت الآخر ؛ ما أصبح حياتكم ؛

ليس أدل على سوء حال الأدب عندنا من هذا الشك الذي يجاذب النفوس في أولى المسائل وأكبرها ولقد كتب نقادة العرب في الشعر على قدر ما وصل اليه عليهم وفهمهم ولكنهم لم يبحثوا بشيء يصلح أن يتخذ دليلاً على ادراكهم لحقيقته . ولنا نتذكر أن كتاب العرب متخالفون في ذلك ولكن تخالفهم دليل على تناقض بصائرهم وبعد مطارح أذهانهم ودقة تفكيرهم وشدة رغبتهم في الوصول الى حقيقة يأنس بها العقل ورتاح اليها الفكر كما ان اجماع كتاب العرب وتوافقهم دليل على تقصيرهم وتعميرهم

شكرى وحافظ

قد أثرنا أن نثني القصد كما هو ولم نر ضرورة للتبديل فيه لأن رأينا لم يثبته ولكنا
زدنا عليه أشياء خطلت لنا فيما بعد

(١)

لا نجد أبلغ في اظهار فضل شكرى والدلالة عليه، وبيان ما للمذهب
الجديد على القديم من الزية والحسن، من الوازنة بين شاعر مطبوع مثل
شكرى، وآخر ممن ينظمون بالصنعة مثل حافظ بك ابراهيم، فإن الله
لم يخلق اثنين هما أشد تافقا في المذهب وتباينا في المنزع، من هذين،
والقصد كما قيل يظهر حسنه القصد

حافظ رجل نشأ أول ما نشأ بين السيف والمدفع، ومن أجل ذلك
توى في شعره شيئا من خشونة الجندى وانتظام حركاته واجتهاده وضمف
جباله وعجزه عن الابتكار والاختراع والتفنن، وأمل هذا هو السبب أيضا
في أن حافظا لا يقول الشعر الا فيأ بسأل القول فيه من الأغراض بيد
أنه على ما به من ضيق في المضطرب، ويختلف في الخيال، كان أفصح لسان
تنطق به الصحف وأقدر الناس على نظم معانيها، وتضيي أخبارها، وتنسيق
قترها لو أن هذا مما يحمد عليه الشاعر أو أن في هذا غمرا لأحد شاعرا
كان أو غير شاعر

أما شكرى فشاعر لا يعمد طرفة الى أرفع من آمال النفس البشرية
ولا يصوبه الى أعماق من قابها - ذلك ثأ به، وكده - وهو لا ينالك كحافظ
في تحجير شعره وتدييجه بل حسبته من الوشى والتطير أن يسمك صوت

وأهم كان إتيان بعضهم بعضا أن لم يكن دليلا على ما هو أشين من ذلك وأعيب
غير أن هذا القلق والشك المستحوذين على النفوس ليهذا هذا ما
الكفيلان بأن يفسحا رقعة الأمل ويطيلا عيان الرجاء لأن القلق دليل
الحياة والشك آية الظلمة وما يدرينا لعلنا في غد نجني من ربض هذا القلق
أزاهير السكينة والطمأنينة

المازني



أليس ممانيه مادامت هذه صحيحة لا يقوم بينها وبين النفوس حجاز ، وبعد فان حافظاً اذا قيس الى شكوى لكابركة الآجته الى جانب البحر الميق الزاخر ، وحسب القاري أن يأمل ويروا فيها ليم ما فيها من البعد ويعرف كيف يقعد الخيال بحافظ ويسمو بشكوى في سماء الفكر ، وكيف يحكي التعبد على الرجل وينلق في وجه أبواب التصرف والفتن ، فان حافظاً قد حدا في شعره حذر الرب وفلاح في أغراضهم وفوط عنائهم بصلاح اللفظ وإن قد المعنى . وشكوى قد صمدح هذه القيود وفكها عن نفسه ، لعله ان المقلد لا يبلغ شأو الليكرو فانك معها قلدت الرب ظن تاتي بخير عما جاوا به ، ولا أن له مرث سلامة الذوق وصدق النظر ما يريه غناة هذه الاغراض القديعة الدارسة وفسادها ، ولانه وجد من سخاء خياله ، وخصب قريحته ، وسعة روحه خير معين له على اقتراع طريقة بكر لم يتغلها كثرة الطراق ولا عني على رسها القدم .

(٢)

كبتنا عن شكوى في العدد الماضي كلمة وبجيزة أخضت بعض أنصار حافظ وأشياعه ، ولقد عابونا بها على ما لبنا ، وقالوا أجملت ذكر شكوى ، ومدحه أحسن مدح ، وضعت حافظاً واستهنت به ، وسخرت منه . فكان أصحابنا لم يلوموا انا قدنا شعر حافظ ، ولكن لا موا أنالم تنفخه ، ولم نكروا رأينا ، ولكن أنكرنا الاستصافنا للرجل واستصافنا لناه ، وهو الذي سار اسمه كل مسير ، و تجاوزت بصدى ذكره الحافل ، ولمرى كيف أجله ولا قدر لشعره في قصى ، وكيف أعظمه وليس عدى بالظيم ، أوا كبرشعره ولست على يقين من أنه سيقى على الزمن الآتى

تندفق الدماء من جراح اللؤاد ، وأن يفضي اليك بنجوى القلوب والنفوس ، وأن يريك عيون اللى على حدود الزهر ، واقترار ضوء القمر على مكعبر القيود ، ووميض الابتسائم في ظلام الصدور ، وأن يشغلك نسيم الراض وأقاس السحر ، وأن يشرك هزة الحنين ودفقة اليأس والأمل ، وأن ينوص بك في لجج الفكر ليكشف لك

(عن) ممان يود لو صاغها المرء وحلى بها وجوه الليالي
لنت تراها بال رأي حتى تراها بقواد موقن يقطان
طالما نالها اخر الصمت والعمه ت صكرم الليالي جم الامان
يتناول أبسط صفات الطبيعة والمقل وأشد ما ارتباطاً بالحياة واتصالاً
بالنفس ثم يعوم لك منها شعراً حتى المستغف ، كثير المله ، جم المحاسن
بجئت النفس بأمر المعوى وبسأل الأرواح رجع للذوال
وعلى الجلة فان شعره وحى الطبيعة ورسالة النفس

وليس شعر شكوى يبدع في هذا العصر ، ولكنه نتيجة طليمة
لماوى الشعراء في النهج القديم ، ولما جتهم في احتفاء النحال الفتيق ،
والفرب على قالب التقديمين من شعراء الرب ، ولو لم يكن شكوى
لشيع من غيره هذا الشعر الذى تقرأ له اليوم

وكذلك يختلف اسلوبه الكتابى عن أسلوب حافظ كما يختلف
أغراضها الشعرية وساهجها في استنحاح أغلاق الممانى ، وذلك أن حافظاً
شديد العمل ، مفرط التكلف ، كبير التائق وشكوى يسبح بالشعر سكا
لا يسهر عليه جفناً ، ولا يكديه خاطراً ، ولا يمهده كلامه بهتدياً وتقييح ،
وحافظ يكسو الممانى بالطرقة الأسهل البالية ، وشكوى لا يبالى أى نوب

مثالات الجرائد وهل خرج حافظ عن الطريق القديم المدارس أو قال في غير ما قالت فيه العرب : هذا ديوانه في مكتبة الإصلاح ، فليدنه من له به عهد ان كان في شك عما تقول ، وهل أدل من ذلك على التقليد ووهن السليقة وقصور الباع ، وإذا لم يكن التقليد عنانا على المجتز عن الابتكار فأى شئ أدل منه ، وإلغ في اظهار المجز والتصور ، على أهم يقولون ان التقليد ليس بسب وخن تقول ، مما يكن من الامر فإنه في كل حال دليل على ضعف الخيال ، وعدم القدرة على الابتداع ، وقصدان الشخصية ، وفنائها في غيرها .. ولعلك واجد من يقول لك ان حافظا طرقت ابوابهم الشعر لم يسبق إليها فقال في زلزال و مسينا ، وحرب اليابان ، والحرب الطرابلسية وغيرها وفي الحوادث الجسيمة مثل قضية الزوجية ، وحريق بيت غورو ودنشواي ، وغلاء الاسعار وزاد في الأوجاف وصف الجرائد ونفت البورصة والغورفراف كأنه لم يسبق إلى ذلك أو كان العرب لم يحمل شعرها ديوانا لاخبارها وأياها ووثاقها ، هاتوا قصيدة لحافظ حقيقة بهذا الاسم فأنكم بيت واحد من ديوان شعكري يفضل كل ماقاله حافظ واضرا به ، ويبد فبماذا يفضل حافظ شعكري ؛ أسرفاته التي لا تحصى وأغاراته التي يكاد يحفظها المد ؛ أم يشبهه بصرفاء مسرلة ؛ تنسى اليهود الذهب ، أم يستم خياله الذي رى له أن يقف بالوابور من فوق الجسور ليحضر الناس على اللبل جليسة رعاية الأطفال ومواساتها بالمال أم يقوله نصف الجرائد

جرائد ماخط حرف بها لغير تحريق وتضليل
يجلبها الكذب لأربابها كأنها أول ابريل

ولقد بلغنا انت حافظا بسط لسانه فينا وتدد بنا ، وتلوانا بالدم والتعص ، وهذا مظهر عجيب من مظاهر الأناية وجنونها ، وشاهد صادق على صديق الروح ، وعادية النفس ، لأنت العظيم لا يجب المدح لذاته ، ولكن لأن فيه اعتراقا بالحق الخالد والجمال الابدي وهو لا يجب نفسه أكثر من حبه لظاهر هذا الحق لان فضلة الحق للمحق والجمال تكسر من غلواء أنانيته ، وليس أدل على المظنة ، وسعة الروح من أن الرجل يستطيع أن يصبر على مطل الأيام وتواني الشهرة عنه وأنه لا يقبل على الناس بالدم من أجل أنهم لم يشكروا له عملا ولم يشكروا بفائدته ، ولا أحسوا بالملاحة اليه . وأخلق من طال ذكره لنفسه أن يفساه الناس ويمن يستعمل الشهرة أن لا يظفر منها إلا بنصيب وشيك الروال ، وإذا كان طالب الشهرة لا يستغل عمله إلا بقدر تداعج الناس له فمأ خلقهم أن لا يجدوا فيه شيئا حقيقيا بالمدح والثناء ، وجعل بين ، وغرور كبير في الرجل أن يتوقع الثناء على عمله من أجل أنه عمله ، لاعلى قدر ما فيه من الحق والجمال

ارى طول عهد الناس بالحق والناعلة والصانعة قد أنسام حلولة العدى ، ولكنهم يخافون أن يبرضوا انفسهم على تذوقه ، فان ذلك أجدى عليهم ، وأدل على كرم النية ، وشرف النزع ، ونحن فلا نرى بأسا من إرضائهم بجائزة الاجال الى التمهيل وان كفنا ذلك انصاف حافظ وهو مالا نحب فان الرجل ليس من أعدائنا وان لم يكن على ذلك من أصدقاتنا فنانا انت شعكري أسمح خاطرك . وأخصب ذهننا وأوسع خيالنا ، وان سبيله غير سبيل حافظ ، فهل يرى للفارى أنا بمدنا عن مرمى السداه أليس شعر حافظ قاصدا على المدح والثناء ، ونظم متور الاخبار ، وصوغ

شاعر النيل وشاعر الشرق ، ولن أكف عنه حتى يثوب الناس الى رشدهم ويملوا انه لا يبد الا في رجال المكتبة الخديوية .

ولو كان للأدب حكومة فتتصف له من السيء - وتكافئ الحسن لكن اقل جزاء حافظ على ما ارتكب من الشر ان يتابع ما اشتراه الناس من كتبه ثم يجرها بيده لأن شره جناية على الأدب ، وانت فقد ندم ان من الشر ما يكون آتياً ، وانه ما هو برى صالح ، أما الآثم فذلك الذي يفسد النوق ، ويؤذ الناس الكذيب ، ويضل النفوس ، وشر حافظ من هذا النوع

وذلك لأن حافظا ليس صادقا في شره ، فهو يذم اليوم ما انتدحه بالأمس ، وانما راه يفعل ذلك لأنه صنيف الذم لا رأى له في شيء وسيله اذا أراد أن يقول شراً في (حادثة) ان ينشئ مجالس اهل الصحافة ويذاكرهم الحديث ، ليرف ما ينبغي أن يكون رايه ، ورغبة فيما يقع ذلك من طيب النساء ، وجيل الذكر ، ومن كان هذا شأنه فليت شري كيف يمد في الشراء ألا ترى كيف انه مدح السلطان عبد الحميد قبل الدستور ثم صرف بده التناء الى رجال تركيا القناعة وجهله وقتا عليهم ؟ وعمل أدل من ذلك على انه ليس بصاحب رأى وانه انما يتابع الجمهور ويحاربهم في أرائهم ومبادئهم ، لا لراه في طمعه ، ولكن ليجز وضغفه في ذمته ، وعمل اشنع من هذا الصنيع ، وافسد للنفوس ، واقتل للاممور . او اسوأ منه في رياضة الناس على اللات والتناق والافتك . وسددهم عن توحى الحق .

وعلى ذكر عبد الحميد نقول اننا ما رأينا أغثن من غلو حافظ وبالنسبة

وفيها من قتل الروح ، وورد الفكاهة ، وجود الخيال ، مالا يخفى على المامى فضلاً عن الاديب . أم بقوله ينعت القوتو غراف وجدوا السبيل الى التناطح بيننا والسمع بملكه الكذوب الما نطق لانجيلي الراشدين سلك في المعوى فلا صدق الرسل الجاد للناطق وفيها من السخافة والبهذ عن الغرض ما فيها . وأين يقع هذان البيتان من قول شكرى في القوتو غراف

هل علم التريد في وكمه شأن الذي خفض من قدره
ومل دوى الطرب ماذا الذي يستعصر العود من قبره
ياحيا من ناطق أبكم تألف الاطمان في صدره
يستخرج اللحن بمسونة تزيل ذلك الابس عن لره
يحط في اصطافه احرفا كأنها تبحث عن سره
بروى أحاديث الناس مضوا كأنها رت على فكمه
وأنت أيها الغاري تفل أيها أبدي غابة ، وأشرق سنى ، وأرق فكمه
وألف نجيلا . ولكننا نقول مع شكرى :

كم وردة ليس لها نائق يجنبا الروض بواد سحيق
وخامل والفصل من حظه قد اخرجوه بالاذى للفقير

(٣)

قال لي صديق د لقد تاب حافظ عن قول الشر ، وزجر غراب غروره ، فبلا أنصرت أنت أيضا عن قدمه ، ، هلت د لن كان حافظ قد تاب فان للناس لم يتوبوا ، وما زال فيهم من يمدح في للشر . ويسمي

في مثل قول حافظ هذا تضيلاً للنفوس ، وتديساً عليها وتزويراً بها ، وزجراً لها عن إصرار الحق ، وعن عرفان قدرها
 اما فساد ذوق حافظ فحدث عنه وكفى بقوله
 واصبحت مكدن باقوته ينار منها الدر والجوهر
 دليلاً على سم ذوقه وخشونة قسه التي أرتة في منظر الدماء مايفار
 منه الدر والجوهر . ولو اني كنت اجهل نشأة حافظ الاولى لكان هذا
 البيت وحده كفيلاً بالدلالة عليها .
 وعلى ذكر هذا البيت اقول اني لا اعرف قولا اطل على الجول
 والضامة ، ولا اغري للناس بالعمور والملكى ، والاحجام عن خطيرات
 الأمور من قول حافظ :

اتي على الشرق حين اذا ماذكر الاجياء لا يذكر
 ورو بالشرق زمان وما يمر بالبال ولا يحظر
 حتى أعاد الصغر أيامه فانهصف الاسود والاسمر
 لأنه ليس في انحصار اليابان مايفخر به المندى أو الصينى ، أو المصرى
 لأن نحر الرجل بجاره دليل على عجزه ووهن عزيمته ، وفي هذا التفخر
 باعت على التواكل والتخلف . وأنت أفتحن أن الفرنسى يباهى باستظهار
 الامانى على الانجيزى أو الانجيزى على الامانى . كلا : وإنما كان هذا
 كذلك لأن الاحوفى صاحب الهمة القصية لا يفتخر إلا بما يدرك هو من
 التمايلات على أن البيت الثانى مكرر للبيت الأول فهو حشو .

حسبنا اليوم ماأخذناه على حافظ وانما أنا أناسها القارى . فنى بقدر
 شعره لأن نجاية الأديب أشتع من جاية القاص . ليس لما عنده كما توهم

ولكن مبالغة حافظ تشفع عن قصر النظر وعجز في الخيال ، ومبالغة غيره
 تشفع عن قوة في الذهن ، وبعد في مرمى النظر فاني ما قرأت قصيدته في
 تهته عبد الجيد بيد الجالوس الاستنرب على الضحك حتى خثت على
 نفسي منه . واني شئ اسخف من قوله
 سلوا الفلك الدواهل لاح كوكب على مثل هذا العرش اواراح كوكب
 وهل أنشرفت شمس على مثل ساحة الى ذلك البيت الجيدى تقسب
 وهل قر في برج السمود متوج كما قر في بلديز ذاك المعصب
 فقد لاحت الكواكب على خبر من هذا العرش وطلت الشمس على
 أبداع من ساحة ذلك البيت ، وفرت ملوك لا يقاس بهم عبد الجيد ، كما
 لا تقاس أنت باحافظ بشكري .

ثم تأمل بالله قوله من قصيدة يرثي بها الاساذ الشيخ محمد عبده .
 فقال الى الثرى ومالت له الاجرام مخرفات
 وشاعت تمازى الشهب بالبح فيها عن النير المساوى الى الفلوات
 بكى الشرق فارتجبت له الارض رجة وضافت عيون الكون بالبريات
 من هو الشيخ عبده أو غيره حتى قيل لوته الاجرام . وتشيع من
 أجلاه تمازى الشهب ، وترشح لجبه الارض ، وتفتق لمصرعه بحوز الكور
 بالدموع ، لقد مات البيرون والمصلحون ومات العظماء وأودى رجال
 السيف والقلم ، والكون مازال على عهدهم به ايام كانوا اجباء يرفقون .
 ولو في الكون كله انظن ان مبدعه يساً بذلك شيئاً ؟ أليس من غرور
 الانسان ان يحسب ان الكون يكثر لما يصيبه وان يتوهم انه اكبر
 شأناً من النبات والجماد وسائر الظواهر الطبيعية ؟ ألا ترى أيها القارى أن

السرفة ، واتصال شمر الأوائل ، وليس أدله من كثرة السرفات على جود الخاطر ، على أنه لا يحسن السرفة لأنه لا يبعد إلا إلى المائتين الصغيرة فيطلق يده فيها إذا كانت روحه لا تسع المائتين الجلية ، فهو كثير الاسفاف ، قليل السمو ، حتى في سرفاته . ويدكرني حافظ بحكاية قديعة ، قالوا أن وكانوا فاه كان من عادته إذا أراد أن يصنع دمية أن يمد إلى ماحوله من الترابيل فيأخذ من واحد اقعه ، ومن ثان رطله ، ومن ثالث يده ، حتى يتم له الصورة التي يريد أن يصنعها ، قال حافظ :

جئت عليك يا قسى وقبلي عليك جنى أبى قدعى عتاني
وهو مأخوذ من قول المرى .

هذا جناه أبى على (١) وما جئت على أحد
وقال :

ليت شعري هل لنا بعد النوى من سبيل للقاءم لات حين
أخذه من قول بشار

بليت شعري وقد شط الزار بهم هل تجمع الدار أم لا تنقضي أبدا
وقال :

لست أدعوك بالتراب ولكن بقدود الملاح والاحقاد
بجدود الحسان بالاعين النجول بتلك القلوب والأصكباد

نظريه إلى قول المرى
خفف الرطلا ما أظن ادبم إلا رضى الامن هذه الاجساد

ولا يفوت القارى تأمل ما في قوله بتلك القلوب والا كباد من القلق
والركاكة

بعضهم تار يجزئه به فان الرجل كما أسلفنا في كلمتنا الثانية ليس لنا بصديق ولا عدو ، ولستنا نخشوه كما توهم آخرون ولكننا نخشع شمره ونزدوى مظاهر نفسه ، فان الرجل ظريف المحاضرة ، مليح الالفة ، عذب المخادعة ولا عيب فيه إلا أنه يحاول أن يقول شمرأ ، وبمالج مالميس في طبعه . رحم الله الأستاذ الامام فاته هو الذى ورطه وزين له هذا الحال

(٤)

حرفه

كتب الى من لست أعرفه يلحاني أجل أنى أقعد شمر حافظ زاعمًا أنه لا يمكن أن يكون قد نال ما نال من الشهرة بغير حق ، وأنه كان أولى بالبعد الكاشف وغيره ممن لا يكادون يقيمون وزن الشعر - قال :-

وهو لا . بعد خير مثال يقرب لنشوب التريحة ، ويختلف الطابع ، وجود الخيال ، وسم الخاطر ، أن كنت إلى هذا قصدت ، أما حافظ فان له براعات مانورة ، وآيات سائرة ، أراك تؤثر الاغضاء عنها ، وتحمي ذكرها ، إلى آخر ماورد في كتابه

فأما أنت الشهرة ليست دليلاً على الفضل ، فهذا مالارب فيه ، وأما غرضنا الذى قصدنا اليه من التقد فهو تصحيح خطأ الناس في أمر حافظ والناس لم يختلفوا فى أن الكاشف ليس فى السير ولا فى النبر ، وأما ان لحافظ ابداعات معروفة فهذا مانحب اليوم أن نظهر بطلانه فتنا ان حافظا نكد التريحة ، وتقول اليوم انه لزمانه سليفته يلجأ إلى

ولو لا سورة للجعد عسى تمت بعيشي فتح الظالم
ألم فيه يقول أرى القيس كناني ولم أطلب قليل من المال
ولو أن ما نسى لأدق مبيته كناني ولم أطلب قليل من المال
ولكنما نسي الجعد مؤثلي وقد يدرك الجعد المؤثل أمثالي
وقال :

وتنهي المسافيات بها حيارى اذا قتل المعير الى الجحيم
أخذه من قول مسلم ابن الوليد

تنهي الرياح بها حصى موطئة حيرى تلوذ بأكناف الجلابيد
وقال في وصف الأرض في حرب اليابان

وأصبحت تتناق طوفانها للها من رجسها تظهر
أخذه بإفظه ومناه من قول المرى
والأرض للطوفان مشتاة للها من دون تسمل

وقال من قصيدة يدحج بها البارودي

يسمها والليل في غير زه وحدها في الافق يرى بي المداء
أخذ معنى الشطر الثاني من قول المتنبي

أزورهم وسواد الليل يشفع لي وأنتي ويأمن الصبح بفرى بي
وقال منها أيضا : كلالاه عذر فمدرى شيبتي

أخذه من قول ابن المعتز

وذاك أذلى في الصبا عذر قيل إن يؤمن شيطانى
وقال :

وما الذى تختاه لو أنهم قالوا فلانت قد غدا عبدك

وقال :

رحم الله منه لفظا شيا كان أحلى من رد كيد العدو
أخذه من قول الخوارزمي
وكيف ونظرة منها اختلاسا ألد من العناية بالمدو

وقال :

وكنت اذا عمدت لأخذ تار أسلت البر بالأسد الضواري

أخذه من قول ابن المعتز

سالت عليه شهاب المي حين دعا انصاره بوجوه كاللذائبر

وقال :

انى فذاك فلا تقطع مواصلى هبى جيت قفلى كيف اعترد

أخذه من قول جميل

فان لم يكن قولى رضاك ففلى نسيم الصبا يابنى كيف أقول

وقال :

لا تمين يا شكيب ديبى انما الشيخ من يذب ديبك

أخذه من قول الشاعر

زعمى شيخا ولست بشيخ انما الشيخ من يذب ديبك

وقال :

وحسرة في القلب لو قسمت على ذوات الطوق لم تسجع

أخذه من قول صردو

قد مرنى من صرفه حاصب لو مر بالورقاء لم تسجع

وقال :

إياها القاري: ان الثور الذي يحرق الحراث تحت عين الشمس يزر عليه ان
الكلب يرتع في القصور ويحلس على حجور السيدات أو يود ان يكون
من أجل ذلك كلباً،

إني لبعصكي جداً رغبة حافظ في أن يمد شاعراً وليس له ما يحمله
حقيقاً بهذا الاسم، ولجاجة الناس في التفرير به وتشجيعه على الحفاظ
بهذا اللقب، والنبيرة عليه، والذنب عنه، ويدكرني ذلك بحكاية وواها
دهانتى، الشاعر الأمانى قال: ان ملكاً من ملوك افريقيا السود رغب
إلى معمر أن يرسمه فامتثل امره ثم انه امسك الريشة واتخذ بصورة غيره
أنه رأى على رجه الملك من دلائل الفلق والاضطراب ماحله على الاستفسار
منه عما يقبله وراح عليه في الاغراب عن رغبته فقال الملك لبتك تستطيع أن
تجئني في الصورة ايضاً الوجه؟؟، فاثبت حافظ بهذا الملك؛ ولقد الى
سرفات حافظ قال من قصيدة يرثي بها الاستاذ الامام
لقد كنت انشيت عادى الموت قبله فأصبحت انشيت أن تطول حياتي
اخذته من قول الشاعر بلفظه ومناه

كنت انشيت صرف الحمام ظمأ راح يحيى أصبحت انشيت حياتي
وقال:

سحروا من الفضل الذي أوتيته والله يسخر منهم في النار
أخذته من قوله تعالى: وان الذين اجروا كانوا من الذين آمنوا
يفضحكون واذا مروا بهم يتسامزون واذا اقبلوا الى اهلهم اقبلوا فكلهم
واذا رأوهم قالوا ان هؤلاء اغفالون وما أرسلوا عليهم حافظين فالיום الذين
آمنوا من الكفار يفضحكون.

أخذته من قول هيار الديلمي
ما على قومك ان صار لم أحد الاحرار من أجلك عبداً
هذه طائفة من سرفاته ولو كان في الصحيفة منسجماً لايتنا عليها جميعاً،
ولكننا نرجى البقية الاعداد الآتية. ونرجو ان يكون القراء قد آمنوا
بقولنا واقفوا معنا على أن حافظاً من سائة أهل الشعر وتلمذتهم وأنه
لو لا موازنة الاستاذ الامام له، وتوجيهه به، وحث الناس على اقتناء
ديوانه، لكان اليوم ذكره من التكرات، وغفلاً من الاغفال.

(٥)

• سرفاته •

ماليت أحداً الا رأيت على وجهه ساءت المصيبة والدهشة من عدى
لشمر حافظ، والا اخذ على قولي ان حافظاً ليس بشاعر وأنا قلت أرى
ان في قولي ان حافظاً ليس بشاعر وأنه كبعض الطيور يأوى الى عش
غيره تفهماً له ولا زبابة عليه والا اضطررنا أن نعد كل امرئ شاعراً
وان لم يكن في أرث الشعر لتلا يرى في سلبه هذه القضيبة والشاعة على
ما أرى، ذمالة وثلباً!! أو ليس بحسب حافظ ان يكون رجلاً من
أهل الوجاهة والرفعة. وهل من الذم في شيء أن أقول لك أيها القاريء
انك لست بالطويل أو القصير أو انك لا تحسن البناء أو انك لا تحفظ
حرفاً من اللغة السريانية وان كانت في طين اللوام لينة اللانكسة، أو ان
أقول ان راحتك أيها القاريء ليست غفنة بضة كراحة هذه السيدة
المرقة أو تلك، وان عليها أترأ من خشونة مازلول من عملك! وهل تحسب

فيا يوم الثلاثاء اصطحبنا غداة منك هائلة الورد

وقال يرئى البارودى :

ان هذركمك منكوربا قد رقت لك الفضيلة ركننا غير مهدود

أخذه من قول ابى تمام

فان يوه فى الدنيا دعائم عمره فاجوده فيها بواهى الدعائم

اذا المرء لم تهلم علاه حياته فليس لها الوت الجليل بهام

وقال يذكر منزل الامام

عليك سلام الله مالك موحنا عبوس الثنائى مقعر الرصحات

لقد كنت مقصود الجوانب أهلا تطوف بك الآمال سبهلات

أخذه من قول محمد ابى عطاء السندى

فان يس مهجور الفناء فرجا أقام به بسد الوفود وفود

وقال ايضا يرئى الاستاذ الامام

لقد جهلوا قدر الامام فأودعوا تجاليدى فى موحش بفلاة

أخذه من قول محمد بن بشير الخاريجى

اقول وما يدرى اناس غدا به الى الابد ماذا أدرجوا فى السباب

وقال يرئى البارودى

لو أنصفوا اودعوه جوف الوثوة من كثر حكمة لاجوف أخذود

نظر فيه الى قول ميريك الزمزم يرئى امرأته

ملى عليك الله من مقودة اذ لا يلائك المكان البلق

وقال :

نأمت بصر وأيقظت لحرات الايام سندا

أخذه من قول بشار

اذا ايقظتك مصاب الامو رفيه لما عمرا ثم ثم

وقال :

وكم حاولوا فى الارض اطفاء نوره واطفاء نور الشمس من ذاك اقرب

أخذه من قول المرى

ومضططن عليك وليس يجدى ولا يمدى على الشمس اضطنان

وقال فى مطلع قصيدة يرئى بها بنت البارودى

بين السرائر ضنة دفنوك

أخذه من قول أبى تمام يرئى امرأة محمد بن سهل

لها منزل بين الجوانح والقلب

وقال فى رثاء الاستاذ الامام أيضا

بكينا على فرد وان بكاهنا على أقرس لله مقطعات

أخذه من قول الشاعر

وما كان ينس هلكه ملك واحد ولكنه بيان قوم تهما

أو قول أبى تمام يرئى عمير بن الوليد

لم يورد منه واحد لكننا أودى به من أسودان قيل

وقال أيضا من قصيدته هذه :

فيا سنة رت بأعواد نفسه لآنت علينا انعام السنوات

أخذه من قول ابى تمام

وان التبرف الرضى كان يقنيا بك . حين قال
لك القم الجوال اذ لا متقف يحول ولا غضب تهاب موافقه
وان السرى الرقاء كان يفكر فيك لا في نفسه حين قال يصف قصيدة
نظام من السحر الملل مجل لسانمان الكواكب تنظم
وان ميارا لم يصف الا قلمك حين قال :
تقتاته السحر البليل لا كما خبرت ان السحر صنعة بايل
والا دواتك بقوله

لما من سيبك البر توب مورس ووجه من الماح انصيح وسيم
وان سر تدو كان يتصور دواتك حين قال

باجداهي والا فلان بواردة فيها ومادة سحم المناخير
وان الايوردي كان ينطق بلسانك حين قال :

كلاني فلاحد الاضاق سوف تقى للدهور وهي بواق
وانك انت حامل لواء الشراء ... لا امرؤ القيس ، لك ان تصور كل
ذلك اذا خلوت الى نفسك في المكتبة الخديوية واحاطت بك دواوين
الشراء وانابت جباههم تسح رأسك وتقتل منك في الذروة والغارب
رجاء ان تأمر باستنساخ شعرها وصيافته من أبدي البلى ، ولكننا لا نرى
لك علينا سلطانا يضطرنا الى معانينك كما اضطرت هذه الجاهج ان
نحمل نفسها على مكرورها .

على اني ابا القاري ، أحب ان أقر لحافظ بنى من الشاعرية ولكنى
كما حاولت ذلك طلع على مثل هذا البيت :

فاننا واثق كتاب وقد علوا أن المصاييح لانتى عن الشهب

(١)

هو سرقات أيضا

أندرتى أم سعد أن سمعا دونها ينهد لي بالشرتها
ونما الى من الجباب أنت حافظا يحرش بنا نظارة المارف ويرينا
عندها بأنا كاتبو مقالة وحسن الاختيار ، التي نشرها وحفاظه ، في بعض
أعداده الماضية عسى أن يعيننا ما يكفنا عن قهد ، وقد علم الناس أنا
لا نكتب شيئا الا ذيلناه بترفيضا الصريح ، فليرح نفسه حافظ فان فيه
صانع ، وسهمه طائش ، وليلم أن ذلك لا يرجعنا عن رأينا فيه ، ولا يجعلنا
على القول بأنه شاعر

تناها يجهل الظن سعد وماهى من مطايا الظن ببد
ان لك أن نشر بأنك شاعر ، وأن تنش نفسك اذا غشت ، وأن
تورهما انك أطيع الناس ، وأن الشعر راجع منك اليك ، وأن ابا تمام كان
يصف قلمك حين قال

لك القلم الاعلى الذى بنباهه قصاب من الامر الكلى والمفاصل
ويغت شورك بقوله

أما الممانى ففى ابتكار (٢٢) اذا لغت ولكن القوافى عون
وان البعدي كان يقصدك بقوله

لغنت فى الكتابة حتى عطل الناس فن عبد الجيد

وان النبى كان ينى قلمك حين قال
فصيحى ينطق بجحد كل لفظة أصول البراعات التى تتفرع

وقلت أيضا

سلام على الأفراح ببدك أنهارا وان عشت ليست أربة من مآربي
فرقه وقال :

فأمسكا الراح اتى لا أخارها ولنا النيد على سلوة النيد
قامت على اثر ذلك ضجة شديدة وصارت كل روح تدعى المعنى
قلت إنه سرق منكنا فسكتنا واستأنفت روح الشريف الكلام قالت :
قلت كنتم تجرم ما لدى الدماء زاهرة تضى منها اليا الى السود والدرع
فأخذه وقال : لقد كنت فيهم كوكبا في غايه

وقلت
وذاك يزددان طول نجد ابد الزمان فتأوها وبقي
فأخذه وقال :

انى ليخزني ان جاء يشده داعى التون وانى غير منشود
فمادت روح هيار الى مقاطعها وقالت بل انه أخذه منى أنا فقد قلت
إذا كان سهم الموت لا يد وانما فياليتى الرعى من قبل صاحبي
ولكنى حكمت للشريف في هذه المرة ثم قام التسمى فقال : وانا
ايضا قلت :

أما القبور فانهن أوانس بجوار قبرك والديار قبور
فأخذ المعنى وقال :

ليك يا مؤنس الموتى وموحشنا يا فارس الشعر والمحياء والجود
فهضى ابو تمام فقال انه أخذ الشعر الثانى من قولى

فأخزنى ، لأن أطفال هذه الكتابيب تعلم أن المصاييح تنى عن الشهب
ولكن الشهب لا تنى عن المصاييح ، وليت اختراع حافظ يصح ، إذا تكافاه
الحكومة يعض مانقته على انارة الطررق وكفاه الناس بعض ما يتاعون
به صفائح الناز ، أو ربه ، لان فى البيوت زوايا لا يصل اليها نور الشهب
وليست حافظا كان حاضرى وقد التفت بى أرواح شعراء العرب
وانبرت " كل روح ديوانها وأخذت تخطب محتجة على ماسله حافظ
من مانيها ، واتصله من أفكارها ، ومسغه من شعرها ، إذا لسمع روح
الشريف تقول بعد دياجة طويلة أبات فيها فضاها وسبها ومكاتها
لنا كل يوم منه ذنب عمرد دم الشعر فى انياه والبرائن
قد لند حافظ ينى

تساقينا النذكر فانتقينا كأننا قد تساقينا العلاء
قال : ستانى فى منادمة حدينا نسينا عنده بنت الككروم
وقلت :

أخى لا رقت عيني ولا أذنى من بعد يومك فى رأى ومستمع
وكرته فى موضع آخر قلت وكروته فى موضع آخر قلت
فيبدأ لطيب اللبش بعد فراقكم فلا أنسج الداعى اليه ولا دعا

فأخذ المعنى وقال :
أبعد عمان أبنى مأربا حسنا من الحياة وحظا غير منكود
وهنا فاطمها روح هيار وقالت انه أخذ هذا المعنى من قولى
أبعد ابن عبد الله أحظى برأى من اللبش لو رأى على أثر ذاهب

تذكر يا ربك فيه نبيا لليلي واما لنفس شبابك اللدروك
وتلاه البروي فقال ، وانا قلت :
أحبا عباد الله أن لست رايا رفاة بعد اليوم الا توها
فانار على وقال :
فوها لمنى والتبر بى وبينه على نظرة من تكلم الانطرات
ثم انقضت الجلسة .

(٧)

كنت أحسب ان الخلف بينى وبين الناس فى أمر حافظ قد ذهب
كل مذهب ، وانى على الباطل وعبرى على الحق حتى لقد هممت أن أضرب
لحافظ بك عن قدى لشبهه ، واستدخاني لنظمه ، واستغفاني لبقته ،
ولكنى استحييت من أن أتق اليه ما ذيرى فى صحيفه بطالها كل هذا
السواد الأعظم ، وأنشقت مما عساه ينبع ذلك من تضاحك الناس بى ،
وسخرهم منى ، قلت اكتب اليه كتابا د خصوصيا ، انصحته بما يأتى :
والحمد لله الذى هدانى الى الحق ، وبصرتنى وجوه الرشيد ، وأوضح لى
مالم القصد ، والمصلحة والسلام على خير بريته ، والمصطفى من أهله ،
محمد سيد المرسلين ، وعلى أصحابه الخلفاء الراشدين ، وآله الاخيار اجمعين ،
وبعد فكنتى بالجهل داه ، وبالنبادة محنة وبلاء ، وبخلوص لنية شفيها ،
وبالاعتذار من فارط الذنب

وهنا أعبثى السجبة ، فوضت التلم وجعلت أفكر فى كلمة صالحة ،
فمرت بالخالطر أنفاظ كثيرة أذكر من بينها رجوعا ، وود نزعها

يعززون عن ثاؤ تبرى به الملى ويكى عليه الناس والجود والشمر
وقلت أيضا
اذا ظلمات الراى أسدل ثوبها تطلع فيها فجوه فجلت
فأخذ المنى وقال :
اذا من خد الطرس فاض جيته بإسطار نور باهر اللمعات
وقلت :
لبيهن امرؤ يفتى عليك فانه يقول وان أبوى ولا يقول
فأخذه وقال :

عذيب القريض قريض بات بعصمه ذكر ابن توفيق عن لنوعين كذب
ثم تلاه للمذاني قتال وانا أيضا قلت
الذنب للأيام لالى فاعتب على صرف الليال

فأخذه وقال :

لا تلم كنى اذا السيف بنا صبح منى اللزم والدهر أبى
ثم قام آخر وقال وقد سرق منى قولى
فالناس ماتهم عليه واحد فى كل دار رنة وزفير
فقال :

ففى الهند محزون وفى الصين جازع وفى مصر باك دائم الحسرات
وكرره فى موضع آخر فقال :
انى حلت أرى عليك مأتما فى كل دار رنة وزفير
وتلاه آخر فقال انى قلت

فله در الدافيك عشية أما راعهم مشواك فى التبر امردا
فأخذه وقال :

أقول كفى ما أظهرت من سرقته وإنما ينبغي أن تكشف للناس عن فساد مانيه وفاق أسلوبه وركاكة تعابيره فإن الناس و تبهمونه « بحسن الديباجة ، وانسجام التراكيب ، وسلامة اللزوق في الصناعة ، ولا يصدقون انه قائل هذا البيت :

أرى سمو خديونيا وقد بسطت بالمدل والبدل جناه ويسراه

وليت شعري أين كانت فصاحته وبيانه وذوقه حين قال و سمو

«خديونيا» وابن كانت يقطعه وفطنته وذكاؤه وعلمه حين قال

أروني نصف خجرج !! أروني ربع عجب !!

فانا ما علمنا ان في العالم نصف خجرج ولا ربع عجب وما يدرينا لعله

يقول بعد ذلك ثلث فيلسوف وسدس وطى وسبع شاعر وعشر كاتب

وخمس رجل ، وما الذى منه أن يكتب البيت هكذا

أروني ¼ خجرج !! أروني ¼ عجب !!

وعلى ان البيت بعد لا يساوى واحدا و صحيحا « !!

وما عساك تقول اذا سمعت قوله في مطلع قصيدة يدح بها الجباب

المالى وبيته بميد الفطر

مطالع سمد أم مطالع أقرار تجلت بهذا البيد (أم تلك أثمانى)

فان في قوله (أم تلك أثمانى) من السجاجة وسقم اللزوق والنزود

مالا يطاق ، ولبت شعري اكنت حافظ يدح الجباب المالى أم يفاخره

ويتججج عليه بقوله من هذه القصيدة بينها

كذا فليكن مدح اللوك وهكذا يسوس القوافى شاعر غير ترثاه

الى آخر ما كتب هذا الناقد اللوثار ، غير أنى لا اكتملك أبها القارىء

و د تقريرا ، ولكنى لم استملح واحدة منها ، ففتحت ديوان بعض الشعراء الكثرين عند قافية الدين كما يعمل حافظ وشباهه اذا نظموا الى أنظر بطلى ولكن رائد الترفيق الخطائى في هذه المرة ايضا ، فبست من كناية الاعتذار ، وما كنت ارجوه من الصفيح ، واتوقعه من التفران ، وانى لى هذه الميرة الشديدة و اذا ابدة رسائل قد جاءنى فتحت الاولى وبى من الكسل واللل مالا يجنى عن القارىء فاذا كاتبها يقول بعد الديباجة و أراك قد أطلت فى ابراد سرفاته (بنى صاحبنا بالطلع) حتى ضاقتا واملأنا . حسبك ما اخذت عليه من ذلك ، لانه ليس بالشاعر المكتر حتى تفقر له كثرة سرفاته من أجل كثرة حسنه — ... وعلى انه حتى فى اعتذاره من افلا له لم يأخذ من السرعة والاتصال لا ترى كيف اخذ قوله

وأشد أثمانى وان قال حاسد نعم شاعر لكنه غير مكثار

من قول البصري برد على عيد الله بن طاهر

والشمر لج تكنى اختاره وليس بالمدن طولت خطبه

واخذ البيت الذى بعده وهو

خفي من الاشعار بيت أزيته بذكرك يا عجل فى رفع مقدارى^(١)

من قول الشريف الرضى يدح الطالع

قليل مدحك فى شعري يزيته حتى كأن معالى فيك تفريد

(١) لا ينبغي أن يقول القارىء ماقى قوله فى رفع مقدارى من الشترف والمسن

والطلاوة وكثرة اللاء وان كان قد ذهب بعضهم الى ان هذه السيرة قلقة لا يجوز لها قرار

في هذا الموضع !!

(٨)

أيها القارئ : ألم تشهد مرة ليلة عرس وقد ارتقى بعضهم كرسيا وجعل يتطلع بفعل السكلام ، ويتكلم بنو القفال ، ويرسل على الناس طوفاناً من المذمر والمراء ويخرج آذانهم جمل هذا الشعر :

اننى أرى عجا يدعو الى عجب الدهر أضمره والبيد أفضاه
هل ذلك ما وعد الرحمن صفوته روض وحرور ولدان وأموه
أم المديقات التورثي قد جلبت في منظر يستعيد العرف مرآه
أرى الصايح فيها وهي مشرقة كأنها النور والوسى جياه
أرى نبي مصر تحت الأيل قد نزلوا الى سمود به ضاح عياه
أرى على الأرض جلياً قد نسيت به حل السهام وحسنا لست أنساه
ولن نطن هذا الشعر الذى أوردته بكرهى ؛ أخشى أن أقول لحافظ
تقول انى أقوته مالم يطن ، ولكنى أقسم لك بكل محرجه من الايمان ،
بؤكده من الاقسام ، وبكل ما يحلف به البر والقاجر انه له

سيتول بعض أنصاره انه قال هذا الشعر فى أول نشأته فليس يستغرب أن يكون نائماً يتساقى للنوق ، ولكن أنظر مقال بعد أن بلغ كمال البنية والمقل - فليكن ما يريدون قال حافظ فى الصفحة الثامنة والتسعين من الجزء الثانى من ديوانه بعد أن بلغ كمال البنية والمقل ، وارتفع عن سن المداعة ، وصار علياً بأسرار اللفظ ولشتاته عارفاً بفضيحه وركبكه ، وما غوسه وغريبه ، وبعد أن وأغرى أفلامه بالنوس على البناء ، حتى شكى عان وصنح النائمون به على الآلالى وصنح الماسد الشافى ،

ان هذه الرسالة اعادت الى عتي بنفسى ، واذهبت عني القلق والاضطراب فقلت اطوى كتاب الاعتذار الذى كان المزمأن أرسله لحافظ وأتشر هذه الرسالة

ثم فضضت الرسالة الثانية فاذا فيها سؤال هذا نصه :

وماذا ينى حافظ بقوله

رأيت فيها بساطاً جل ناسجه عليه فاروق هذا العصر يجتال
بحشة بين صق حكمة وتقى يحبها الله لاتبه ولا خال ، ،
والجواب على هذا - بعد مراجعة اليتين - هو انى لا اظن حافظاً

ينى شيئاً ، وإنما هي اللفاظ مرصوفة لا يعلم الا شيطان البليد الذى وكلاه به ايليس كيف وفق فيها ، اما الذى أعلمه أنا فهو انه اراد ان يمدح الاستاذ الامام ويصف حضرته كما يزعم شارح الديوان ، وان كنت لا أفهم من اليتين الا انه قصد الى هجائه ، والهمكم به ، والسخرية منه ؛ لأنه يقول انه رأى فى دار الاستاذ بساطاً جل ناسجه (اعتذر للسائل من حيزى عن تفسير قوله جل ناسجه ؛) وانه رأى الاستاذ الذى هو عمر هذا العصر يفتخر على هذا البساط ويرفع يديه ويضمها فى الشى اختيالا (وهو المفهوم من قوله يجتال) وانه كان يتشى بين صفتين صف حكمة ، وصف تقى ، كما يتشى الضابط بين صفوف الجنود ، وان الله يحب هذه الشبهة الى ليس فيها لاتبه ولا خيلاء (مع انه قال انه رآه يجتال) هذا ما أقسمه وهي صورة مضحكة جداً اذا كان النرض منها اللدح ، ومن لى بمن يطنى هذه الشبهة الى يحبها الله ؛ : : :

ومطالبه وليس ينبغي لنا أن نقدم . ولئن كنا نجعلهم وننظمهم ولما مثل من
يقدّم مثل الساجد أمام دمية خفيت مسارفها ، وطست عارضها ، ولم يبق
منها إلا الحبر الذي تحنت منه ، والا الصباح الللق فوقها ، أو مثل من
يهب قلبه لا مرأة حطمتها السن حتى أصبحت لا يحمل بعضها بعضا

وقال حافظ

انقضت عيذك غما وازدريت بها قبل المات ولم تحفل بوجود
فاخطأ في قوله ازدرت بها لأن الفعل يتعدى وليست به حابية
إلى حروف الجر فهل لا يعرف حافظ الفرق بين اللازم والمتعدى وأي
فائدة في قوله وقبل المات؟ فهل رأى حافظ أحدا من الناس يحفل بدموته
بشيء حتى خاف اللبس وأراد أن يجنبه بقوله قبل المات ، ما أكثر غرائب
حافظ لكأنى به لا يفهم الموت ولا يعرف الفرق بينه وبين الحياة . لو لا
أنى أحب له طول العمر ليقف على حقيقة أمره وليعلم أنه ليس من الشعر
ولا فلاة ظفر لدعوات الله أن يذيقه الموت حتى يجربه ويعلم أنه كان محطاً
حين قال وقبل المات ، فلا يعود إلى أمثال هذه السفافات . . . انمود
إلى ما كنا فيه فنقول : إن حافظاً كثير الخطأ بين الاضداد والى ما قوّات
له فصيحة إلا رأيت فيها مثلاً لذلك كقوله

هيو الا جيراو الحرات قد بلنا حد القراءة في مصحف وفي كتب

فان قوله قد بلنا من مستترينات الرمان ، وذلك انه جعل «أو» بين
الاجير والحرات فكأن ينبغي أن يقول بلغ وقد كان يجوز له أن يقول بلنا
لو أنه عطف بالواو لا بأو ولكن حافظاً كما قلنا لا يعرف فرق ما بين
الواو - وأو -

بمدح الجانب المال

أغلقت بالمدل ملكاً أنت حارسه فأصبحت أرضه تشرى بيزان
جوى بها الخصب حتى أبت ذهباً فليت لي في زمامها (١) فدان (١)
بحق عليك باحافظ ، وبألى عندك من حرمة ؟ ، لئننى هذا الليزان
الذى أصبحت الأرض تشرى به ، انه لم يبق عليك إلا أن تقول انها تباع
بالرطل كاللبن والجبن ؟ ، ولئنم لن لي هل كنت تدع الجانب المال أم ..
تغازحه وتضاحكه وهل من أدب المدح أن تذهب مذهب المزل ، في
موقف الجدل ، وأن تجعل ختام قصيدتك هذا البيت
هذا هو الملك فليتها ملكه وذا هو الشعر فلتشده أزمانى
كأنك تجاذبه جيل الشعر وينك وبينه على ما أعلم
ه أهد ما بين بصري والحرم

أخلق بين كثر ذكره لنفسه أن يفساه الناس ، وانت أيها القارى أنظن أن
روفايل كان يفكر في نفسه حين صور الممدراء ولدها ، أو أن شاكسير
حين كتب هملت وعطيل كان يفكر في سوامها أو أن موليها يكتب ثرانت
لجهور النظار والشعر جين ؟ كلا فانه ينبغي لمن يريد أن يكبر في عيون الناس
أن يتضامل أمام نفسه .

سيتقول البعض أنه يستست العرب ويجرى على أسلوبهم ، ولكن
العرب قد ذهبوا في سبيل العصور الخالية ونحن اليوم في عصر له آدابه

(١) آيت لا أكتب الضعيف والريح والشعر كما أخذت عنى شيئاً من ذلك في
شعر حافظ إلا مكزاً وليت تشري مامداً الولع بالطلب وما هو السر في ذلك ؟
أكان حافظ في سمر باباه شاعراً ؟ في المطلب ١٤٤٤

الذي لا يستريب به أول من وصفه بذلك واطلق عليه هذا اللفظ — لأدري ولكن أرجو ك مرة ثانية ان لا تدبغ اسمي اذا اذعت رأيي ؟) أقول كافي به قد عرف أنه ليس من الشغوف شيء فهو لا يفتك. يتنازل لكل شاعر يظهر عن ملكه الذي انتقمه — فقد قال للمصدر الجزء الاول من ديوان شكرى:

شهدت بأن شوك لا يجارى وزكيت الشهادة باعترافى
لقد بايت قبل الناس شكرى فمن هذا يكبر باخللاف
وقال يقرط ديوان الرافعى :

وهذا الصولجان فكمن حريصا على ملك القريض وكن أميناً
كان هذا السكين لامل له الا ان يتابع الشراء ويشهد لم بالسيق
والزينة ، او كأنه فطن الى ان ملكه هذا اسمى فتنازل عنه فى حياته قبل
ان يؤوله عنه الموت بكرهه ،

وعلى ذكر الموت الحياة لرجوك (لانى) كما اسلفت صديق حافظ) ان تبه
ثلاثة عام من خلوك — كما فعل فولتير — فان حاجته والله الى يوم واحد
لشديدة على أن يفسرك هذا البيت :

فرد الكتابيب منتسباً بلا عدد فذر المالح بين المالحى الارب
فهل حسب جناحه أن الرماد اللزور فى عين المالحى الارب لا بد أن
يكون أكثر من الرماد اللزور فى عين الأبله السخيف حتى تغفل به أو أن
عين المالحى أوسع من عين النقي — وهذا البيت أيضاً

ومن يعال على الافلاك برصدها بين المناطق عن بد وعن كسب^{٥٥}
ليس فى العالم طفل لا يعلم أن علماء الافلاك لا يرصدونها الا عن بعد

(١) عن كسب أي عن قرب

ومن امثلة هذا المخطط قوله بهى شوق بك للانعام عليه برنية
قد كان قدرك لا يجد ناهية وسادة قدما بها عودا
ما ترى فى رجل يريد أن يدحك فيقول لك ان قدرك وبنامتك
وشرفك وسادتك لم يكن لما حد تقف عنده ولكنها الآن أصبحت
عدوة لا تجاوز حدا بينه ؛ أليس هذا أشبه بالدم منه بالدمج ، وأقرب
الى المجهاء والظن ؛ أليس هذا دليلا على ان حافظا يحسد شوقى على تركه
ويشغى عليه اديه وعبقريته ويتنى لو كان له مثل طبعه وسليته وهل للمد
دليل على سمة الروح وعظم القوة بالنفس واختار الظاهر اللذين هما نتيجة
لعظم الروح وجلال النفس ؟

(٩)

أنشر فى هذا القال الرسالة الثالثة بركا بالبعد ، ووفاء بالهد ، وقد
جاءنى من صديق أثنى توقع أن أنشرها لا فيها من صدق النظر ، ودقة
الفكر ، وسلامة الذوق ، كما فلت يبرها فسألى أن لا أعلن اسمه اذا خطر
لى أن ادبج ما فيها من النقد قال :

وأنا كما نلم صديق حافظ ؛ ولست أحب أن ألوغر صدره على فاته
على سخافة شعره ، لطيف ظريف ، وليت شعره كديبه ، ولكنه يكلف
فى شعره ولا يكلف فى حديثه ولعل هذا هو السبب فى تحمل غل الاول
وخفة روح الثانى . ، ثم انتقل من ذلك الى الكلام على شعره فقال :

وكافى محافظ قد أدرك أنه شعره متكلف ينظم بالصنعة (ليت
شورى ماذا يقول حافظ عى اذا قرأ قولى انه شعره وعلم أنف صدقيه

اشكر لصدق ظنه بن وقته بكرى ولكنى لا استطيع أنت أصل رجلاً يقول :

ولا تنس من أسى قلب طرفة فلم زالا أنت هـ في الناس عينا هـ
فان طلاب الجزء الثالث من كتاب النعم يملكون ان العوآب أن يقول (الاياك) أو (الآك) لا الا انت (راجع باب الاستثناء) ولا يأت أن يقول

فأ معلومة قد نالها شرك عند الترويب اليه ساقها القدر
بانت تجاهد عما وهي آية من النجاة وجنح الليل معتكر
وبات غلظها في دكرها فزعا مروعا لرجوع الام ينتظر
منى بأسوأ حالا حين فاطني هذا الصديق الخ

فان قوله في البيت الاول وعند الترويب هـ لاسمى له فهل كان في بعض أيامه بومة أو غرابا فقلته للتجربة ان الوقوع في الشرك عند الترويب أصعب منه في المعصر ، أو في الظاهر ، أو في متصف الليل — هذا الى أنه أخطأ في قوله لرجوع الأم ينتظر والصواب حذف اللام واسقاطها من رجوع لان الفعل متعدي ولكنه كما قلنا في القائل السابق لا يعرف الفرق بين اللاتزمي والتعدي ثم ان الفزع والرويح معنى واحد فكيف أمنحه يروا واحدا ؟

على أن الايات مسروقة من قول الجنون
كان القلب ليلة قبل يندى يلى العاصية أو يراح
قطاة عزها شرك فبانت تعالجه وقد علق الجناح
لما فوخان قد غلظا بوكر ففسدها تصفقه الرياح
فلا بالليل قالت ماترجى ولا بالصبح كان لها يراح

فهل رأى جنباه أحدا صعد في طائرة ورصد الافلاك عن قرب — ان الوقت الذى تظير فيه الناس بين الكواكب لم يأت بعد ؟... وهذا البيت أيضا

منى زاه وقد بانت خزائنه كنزا من العلم لا كنزا من الذهب^(١)
تضحكني جداً هذه النملة من حافظ فقد أراد ان ينى بلدنا فقره وذلك لأنه تنى ان يرى خزائنه ملأى من العلم — فارغة من الذهب . وليت شمر حافظ أى خير فى العلم اذا لم يكن لدينا إلى جانبه مال نستعير به منافعه ومراقبه ؟ لا خير مطلقا ؛ كما انه لا خير فى ما يعرف حافظ من مفردات العربية مادامت خزائنه ممانيه فارغة ، ومن غفلة حافظ قوله :

لا نحن موتى ولا الاحياء تشبها كأننا فبك لم نشهد ولم نسب
أراد أن يقول لا نحن موتى ولا نحن تشبه الاحياء فقال ولا الاحياء تشبهنا وهذا يشبه قول القائل ه اما فى عظيم رأس ه

أو قول القائل : ه معلق به القار ه
يريد ه معلقا بالقار ه أو قول الآخر :

وهمة منيرة أرجاؤه كأن لون لرمضه سجاؤه

أقول هب حافظا ثمانية عام من خلوك فان حاجته اليوم الى الخلود أشد من حاجته الى غيره ، فان ادركت الحرس فاعطه مائة ، واجمع من القناد وشكرى مائتين ، وفى مرجوى أن لاتنسى عليه بهذا الرقد الضئيل والسلام ه

(١) الضمير فى يراه يود على ه بلدة ه فى البيت الذى قبله — والبلد المقصود

الشاعرة فإن له على الرغم من ذلك شعراً جيداً عذبا وخوطراً مستعدة رائحة... وأين أنت من قصيدته التي بشت بها إلى دالبابلي، بجانبه بها وتودد إليه فيها والتي لو قرأها ابن الرومي لخلجل من همزته التي يقول فيها يا أخي يا أخا السماتة والرفة (١) والظرف والجبا والدسكا أنت عني وليس من حق عني غص أجفانها على الاقذاء أخي قصيدته التي يقول في مطلعها

أدلال ذاك أم كل أم تناس منك أم ملل
والتي يقول في ختامها :

أم ونش لايك بنا فاحواك الشك (يا بطل) ؟
يا صديقي لا مؤاخنة انت يا ابن البابلي (... ل)
فما سالك قائل بعد (يا بطل) ؟ أو لم يبرز الرجل في النكتة على والقار، والسيد قسطه وكامل الاصل ؟؟

أقول ان شرأ من قوله يا بطل واقطع وصفه لصديقه (يا بطل) وان كان قد حذف انحاء والوارد ولم يبق من الكلمة الا اللام ولكن القارئ : ليمه أن يغم المراد، وشتر من كل ذلك ان ينشر هذه القصيدة مع سائر نبره ولكن الآداب في مصر غير مربية ؛ والا فأي شيء أهتكت لسنر لجلاء وأخذش لوجه الأدب من قوله يا بطل ؟

على اننا لا نريد ان نحاسب حافظاً على نكاته العامة وانما نريد ان نظهر للناس ان جده ليس خيراً من هؤلاء — قال حافظ :

واني كتابك يزدرى بالدر او بالجواهر

(١٠)

لا تزال الرسائل تأتيني ممن أعرف ومن لا أعرف كاني أمأجهم حصنا منيما وأنا أولئك كنت في غنى عن هذه الأمداد لان هذا الحصن قاعدة من الرمل وآجره من المراء الا أني على ذلك أشكر لمن يكاتبوني قصلهم بؤازرتي وبرعهم بحالتي وسأشتر ما يأتيني من الرسائل اعتبرافا لا مصاحبها بالفضل واليك الرسالة الرابعة قال كاتبها القاضل بعد الديباجة :

واليس من التطفل أن يكتب حافظ في مسألة الزوجية وأن يتداخل فيما لا ينبغيه لأن المسألة شخصية لا يجوز لاحد أن يتناولها بقله ثم هي بعد ليست بما يقال فيه الشعر وأنى شأن لحافظ في جنون صاحب البريد بينت النبي أو بينت غيره من الناس وهل حرم الله على الناس أن يشتموا بنات النبي ؟ ولماذا يفسح العرش والحملوه ويضج قبر النبي ؟ من أجل ذلك ؟ وماذا على حافظ من كل ذلك وماذا ينبغيه إن كان البريد لصيماً بيت الرسول أو غير لصيق به ؟ هل هو موكل بحراسته وهل ورد في الحديث الشريف عن النبي صلى الله عليه وسلم انه قال ه آتينا حافظاً حراسة بيتا ؟ أليست هذه القصيدة أدخل في باب الرفاعة منها في باب الشعر ؟؟

وهذه هي الرسالة الخامسة :

وسيدى

كن عذيري إذا أنا أغضت عليك واحدة في قدك شاعر النيل —
حافظ — فليس من شروط النقد الصحيح لا ولا من العمل أن تمدد سقاط الرجل وسرفاته وتغفل حسنه... فانا معاً جردنا الرجل من

كثيرون السجاء مثلاً ؟ ومن لى بن يقول لى الماذنا ينظر السيم إلى البخار نظرة
واحد فلق الرجاء ؟ ، الا ان حافظاً لا يزال يأتينا فى كل يوم بما لم يسبق اليه
من السخافات وقال :

هذا هو المصلح المبرور فاكثروا بالال إن اكتبنا فيه بالأدب
ليس اتقل على النفس من قوله اكتبنا ولكن حافظاً لا يعرف الفرق بين
همزة الوصل وهمزة النطق ألم يكن خيراً من ذلك أن يقول (أنا) اكتبنا .
وقال يمدح المولى لى .

ولك فى دى حق أردت وفاهه

فول للمولى لى عنده ثار ؟ والا فاذنا لى بقوله فى دى ؟ لست ادرى
ولا النجم يدرى ؟ ولا حافظ نفسه فيما أظن ؟ لقد كان الصواب أن يقول
فى دى وقال ايضا :

لئن غدا الدهر بنا مديراً لابد للمدير أنت يقلا
من أعلم حافظاً انت المدير لابد ان يقبل ؟ — هل يقبل الشباب
بعد ذهابه وهل يعود الامس وهل يحيا ليت وهل وهل ؟ أم تراه
أخذ ذلك من حركات الطابور ؟ ؟

(١١)

بلنا أن حافظ بك ابراهيم يوعظنا ويرغم أن كلمة تخرج من فيه
تكنى لطردنا من النظارة ، أو امر اجنا فيها على القليل ، ونحن لا يستينا هذا
القول ، ولا يعزنا هذا الوعيد ، وما كان ليجنا تهديده عن رأينا فيه أو
يجتنا من اعلان سخافاتنا واطهار الخزائن المندبات التى جاء بها فى شعوره

فانت قوله يزدرى بالدر خطأ والصواب يزدر به وقد وقع فى هذا
الخطأ فى موضع آخر ونبها عليه :

وقال حفظه الله

ياهما فى الزمان له همه دقت عن الفطن

فان قوله دقت عن الفطن من المضحكات وذلك لأن المهمة التى تدق
عن الفطن لابد ان تكون ضئيلة جداً لاتبين للمستوسم وهو يريد ان يصنها
بالمظم ، ولكن حافظاً كما قلنا غير مرتشديد النغلة اذا أراد اللزم مدح وان
أراد المدح ذم انظر قوله للامير بطورة يوجيى :

ان يكن غاب عن جيتك تاج كان بالنرب اشرف للتيحان
فلقد زانك الشيب باج لا يدانيه فى الجلال مداني

فقد اخطأ فى قوله غاب عن جيتك لأن التاج لا يكون على الجبين
ولكن فوق الرأس وبين الرأس والجبين بوزن وأخطأ فى ظنه ان فى الشيب
عوضاً من التاج وإنما الشيب يريد الفناء ورسول الموت وأى شئ أبعث
عند الناس من الشيب ولكن لا اظنه يفهم شيئاً من ذلك . وقال أيضاً :

او كان فى (فى) ظي الحى منزما اما لهذا الطي من مرنج

والصواب ان يستبدل (فى) بالباء لأنه يقال منرم بكذا ولا يقال
منرم فيه وقال ايضا :

وعين السيم تنظر للبخار بنظرة واجد فلق الرجاء

أخطأ فى قوله بنظرة واجد والصواب حذف الباء — وبعد فمن لى بن
يسأل حافظاً عن هذه العين التى استعارها للبحر ؟ ومتى كان للبحر عيون

حتى اكلمها النار - على انه ليس من الضروري اذا احترقت البيوت أن يحترق سكانها أيضاً وفي قوله

أخرجتهم من الديار عراة حذر الموت يطلبون الثمر ا
فاني لا أنفهم لماذا أخرجهم من ديارهم عراة لا ثياب على أجسامهم؟
فهل حرقها النار أيضاً، وهل ظن أن احتراق الدور يستلزم احتراق ثيابهم
على أن في البيت خطأ آخر وذلك أن خروجهم من الديار هو قرار فلا
مضى لقوله بعد ذلك أنهم يطلبون الثمر ثم كيف يوفق بين قوله أنهم
خرجوا يطلبون الثمر وحذر الموت (أي أنهم أحياء) وقوله في البيت الذي
قبله ان النار لم تبادر صغارهم والكبار (أي أنهم ماتوا جميعاً) - وفي قوله أيضاً
إياها الراطلون في حال الوشي (م) يحرقون للذيول اختصاراً

قد أخطأ في قوله يحرقون للذيول والصواب اسقاط اللام لان الفصل
معد ولكن حافظاً كما أسلفنا غير مرة لا يعرف فرق ما بين اللام والتمضي
هذا بل أنه أخطأ في قوله اختصاراً وأحسبه أراد اختصاراً - والاختصار
والاختيال كما يعلم كل واحد يسائلياً واحداً - وفي قوله
ومر بألف لم وإن شئت زدوها

فانه لا معنى لهذا التحديد ولماذا لم يحله وشأه فان شاء ومهمهم ألقا
وان شاء زدوها؛ ألا ترى ان قوله مر بألف هو غاية ملوصل اليه الانسان
من التحكم البارء -
وفي قوله :

سال فيه النصار حتى حسبتا ان ذلك اللثام يحرقى نصارا
لان معنى البيت : (سال) فيه النصار حتى حسبتا ان ذلك اللثام

والا فانا نلم مكانته من صاحب المطوفة ناظر المارف ولا نجعل جامه
الظيم جداً جداً، ولو كنا نتخفى شيئاً لما أقفنا على قد شمره، وبه
استطاع ان يلحق باضراً فهل تبقى ذلك أنه ليس بشاعر، ولكن وزان
تقاعيل، ومقطع أبيات، وانه أخطأ أغش الخطأ في قوله من قصيدته في
حرق بيت عمر :

رب إن القضاء انحى عليهم فاكشف الكرب واجب الاقدار
وذلك انه كان ينبغي أن يحل والاقدار موضع القضاء، والقضاء
موضع الاقدار، لان الاقدار هي التي تقدر القضاء، فاذا انحى القضاء
على قوم لم ينحجب الاقدار شيئاً وإنما يجدى حجب القضاء لو كان الى
ذلك سبيل - وفي قوله من القصيدة نفسها :

غشيتهم والنحس يحرقى عينا ورسهم واليؤس يحرقى يسارا
لان الصورة للودعة في البيت مضحكة وأغلب الظن أنه أخذها من
حركات و الطابور و وأواس اليرزبانية وأى شيء استخف من قوله
النحس يحرقى عينا واليؤس يحرقى يسارا؛ ولماذا كان هذا كذلك؛ أليس
هذا أشبه بالجنود الفارة الهاربة من وجه أعدائها؛ على ان الشطر الثاني
في معنى الاول فهو إذا حشو وتكرار. - وفي قوله

أكلت دورهم فلما استقلت لم تبادر صغارهم ولا كبارا
لست أدري لماذا كان هذا للترتيب؛ هل حسب حافظ ان كل شيء
يشبه نظام الجيوش .

فانه اذا صح ما يقول فقد كان ينبغي أن تأكل النمل الناس ثم تأكل
بعد ذلك دورهم والا فانه لا يعقل أن يكون الناس قد انتظروا في دورهم

سهرت ليلي فنوم المنيح مبتول كأن ليلي يوم الحشر موصول
وقال :

ظني الحلي بالله ماضركا اذا رأينا في الكرى طيفكا
فأخطأ لان حبيبه لاجله له في تنوير طيفه كما يسلم الناس وكما لا يسلم
حافظ على ما يظهر وهو لا يمنع طيفه ان يزوره في المنام فيته لا يدل الا
على السخف والغفلة وماذا يصنع حبيبه اذا كان طيفه لا يحب حافظا ولا
يأنس به واي ذنب لحبيبه حتى يساويه على جفوة طيفه ؛ وهل يلام حبيبه
من أجل ذلك ؟ أم هل حبيبه عدوله في طيفه ؟؟؟

وقال :

وسكنت القصور في بيت خلد وسكننا عليك بيت الحداد
فأخطأ في ثلاثة موانع في بيت واحد الاول أن القصور كما يسلم
الاطفال الصغار لا تكون في البيوت والثاني انه لا يقال بيت خلد ولكن جنة
خلد والثالث أننا سمعنا جوب الحداد ولكننا لم نسمع بيت الحداد . لأن
الناس لم يروه أبدا .

(١٢)

علم الله أنا لا نختر من حافظ الاشعره ، ولأننا كره الا مذهبه ولا
تناصب الا قريحه ، والا أنفاظه الرثة ، وأساليبه الغلظة ، ومآنيه السفينة
وذوقه الفاسد ، وأغراضه المبذلة المظروقة ، وقواليه المشوشة ، وتكلفه
الشديد ، ومن ذا الذي يحق له أن ينكر علينا ذلك أو يسبنا به أو يذمه
إلينا ؟ أرغبى علينا مقشلا يستحق الفشت ، وانت قد تعلم أن الطيبة

(بسيل) لنصارا وأرى شي بالله أسخف من قوله إن الذهب سال حتى
حسبناه سال ؟؟؟ - وفي قوله :

يكتسرون السرور طورا وطورا في يد الكاس يجلون الوقار
من لي ان أراه لأبسا ورد تجوت ، منسوجة من خيوط السرور
ومن لي بمن يفسر لي قوله في يد الكاس ؟ فهل يعني ان الناس كانوا في يد
الكاس ؟ أم يعني انهم خلوا الوقار في يد الكاس ؛ وكلاهما لا معنى له .
الحقيقة ان حافظا لم يبن شيئا ولم ينظر الا الى المطابقة بين اكتسى وخلع
وفي قوله

رب ليل في الدهر قد ضم نحسا وسودا وعسرة ويلارا
فهل يعرف ليل في غير الدهر حتى قاله في الدهر ، وهل رأى ليل
لا يضم سمدا ونحسا وعسرا وليسرا حتى قاله درب ، أم تراه لا يعرف معنى
رب ؟ وهل تعد من الدهر ليله لا تضم السمدة والنحس ؟

وبعد فأى شيطان غي أمل عليه هذه القصيدة التي لا يحلو فيها ريب
من خطأ ولا يقع فيها القاري ، الاعلى مترفع ولكننا ندعها الى سواها قال :
رجوتك مرة وعبت اخرى فلا اجدى الرجاء ولا الساب

الصواب أن يقول (فإ) بدل (فلا) وقال

وأكبر ظني أن يوم جلائهم ويوم نشور الخلق مقترنان
أخذ من قول الشاعر وبأسولة الايام موعذك الحشر
أو من قول ابن الرومي :

فكان ليلنا على المولما ثبتت تخفض عن صياح الموقف
أو من قول الناصري

الزمن الذي كان العرب يجهلون فيه أنهم خير الأمم وأن ما خلاهم مخرج وأعاجم لا قيمة لهم ولا وزن ولكن ذلك دأب حافظ فإنه كما أسلفنا كثيراً ما يسم من يريد مدحه ويطردى من يقصد إلى تقصه ، وعلى أنى لا أنفقه أراد المدح أو الذم بل الأغلب في الظن أنه إنما جمل باله إلى المطابقة بين الأنجي والمروى فالتيت على ذلك لا ينطوى على شيء من المنى يد أنه ليس أدل على جهل حافظ بشعر هوجو وشعر المروى أيضاً (وإن كان من المعجبيين به والذين يقرأه بشرة) من قوله في البيت الذي بعد هذا :

صافح العلماء فيها والتي بالمرى فوق هام الشهب

وذلك أن القاريء، خلى أن يفهم من هذا البيت أن المروى وهو هوجو سواء في المذهب والرأي والأفان إذا جعلها يلتقيان فوق هام الشهب ، على أن المثل على خلاف ما وصفه ، ولا مر على عكس ما خيل إليه لأنه ليس ثم أشد اجتلاباً في السجع وتبانياً في الذرع من هذين الشاعرين كما يعلم كل من اطلع على شعرهما ، ولكن لا أعلن حافظاً يرى فرق ما بينهما أو يربطاً بشيء من ذلك

وقال من القصيدة قسماً

سألتوا الطير إذ ماهاجكم شجوها بين الموى والطرب

هل آتشت أو أزلت بسوى شعر هوجو بعد عهد العرب

أليس هذا غاية السخف ، ووصف الخيال ، وسقم الذوق ، ووجود

الغلط ، ومن أين علم حافظ أن الطير كانت تنفى وترى بشعر العرب حتى ظهر هوجو فمدلت عنه وجهات بعد ذلك تنفى وتتصادح بشعره ، وأنت

البشرية مبنية على التشاؤم ، وأن الفكر والسمل يطلان إذا لم يجد الإنسان ما يفيض ، وأن الحياة لو لا تناطح المواقف ، وتزاحم الاضداد ، ماء آجن آسن ، وإن يياض السهار لا يوضعه إلا سواد الليل ، وإنك إن لم تجد ما تكره ، فأنت حقيق أن لا تجد ما تحب ، لأن حسن الجليل لا يظهر مثله قياساً إلى فيج القبيح ، وكذلك عيوب الفعولات الشعر أو برعها هو عظامهم لا تكشف لك عن حسناتها بل مثل سخافات القصورين والتخلفين أمثال حافظ الذي اتخذت من شعره وتوابل ، وأخذ بها شهوة الدهن إلى ما يرضه عليه الفعول من شعبي الأكران وكريم العلماء مستغله : هذا هو ما دفعني إلى تذوق شعر حافظ لا مذهب الناس إليه وتوهموه بيتاً من الدماء ، غير أنى لا أرى بداً من الاعتراف بأن خلق لم يسبق هذه الله ابل البشعة الخبيثة فلنظمتها ، وخفت أن يصيب الناس منها ما أصابني ، فأعلنت حربى عليها ، وأوضحت لهم ما عساه يحل بهم من المكروه إذا تم نظموها ، وهذا هو الحامل لى على نقد شعر حافظ ولقد كان يردى أن يجد لحافظ شيئاً لا تنبض منه النفس ولا ينبو عنه الذوق ، ولكن البحث قد أعاني حتى بقيت مما أطلب فإن كان لحافظ شيء من الحسنات فليمت بها من يربطها للناس وسأضفى في ابراد اسماآته حتى يوافنى الناس بأحساناته ، فمن ذلك عدا ما ذكرنا في مقالاتنا السابقة قصيدته التي يصف فيها وهيجو ، الشاعر الفرنسي الذي مسح حافظ من كتبه والبؤساء ، والتي يقول في مطلعها : أنجي كاد يلدو نجمة في سماء الشعر نجم المروى هذا البيت شعر ماقتض به قصيدة يراد بها المدح وذلك لأن قوله أنجي شعر بشيء من الاستعسار بشأن المدوح واستغفاله وقد مضى

قد كانت هذه الحجة تصحح لوسيق للمرب بهذه المخترعات عهد
أو لو وردت إسماءها في كتاب الله فأما ذلك لم يكن فلا غرابة أنضافت
الله من هذه الاسماء الجديدة والمخترعات الجديدة — على انه ليس ثم لغة
تضيق عن المظلات ولا تسبها وإنما تضيق الله عن اسماء المستحداثات لولم
جد أهلها .

(١٣)

ذوالسبغ

ليس من فضل وزينة القصيدة من التعاضد الا بحسب الملقى التي يريد
الشاعر ، والنرض الذي يؤتم ، وعلى قدر روعة الموضوع ، وغايته ، وأورقة
ولطافته ، ينبغي أن تكون روعة الملقى وغايتها ، وأورقها وظرفها ، فإنه ليس
أجل على ستم الذوق وتختلف الملكة من تبعاد ما بين النرض وطريقة
المباراة عنه ، وتماذى ما بين المعنى ولفظه ، وما ظنك بفتاة على رأسها علامة
وفي ليس أساسور وحلقانا ، .. وإنما سبيل الشاعر في ذلك سبيل المصور
فكما أن الثاني يلزمه أن يتهدى الى ضرب من التخير والتدبر في انتقاء
الاصباح وتأليف الألفان وفي موائعها ومقاييرها وفي كيفية مزجها لها ،
وتزيينها إياها ، كذلك يقتضى النظر شيئاً من الحلق والاستاذية وسعة
الذريع حتى تستوفى الملقى حظها وتشكل زينتها . ولا يتوهم من أحد أن
يقول ان الشاعر والمصور سواء في كل شيء فان ذلك مالا نذهب اليه ولا
يجر أن ندعيه فقد يستطيع المصور أن يرسم لك المصورة كما تأخذها عينه ،
ولكن الشاعر لا قبل له بذلك ، اذ ليس في طاقته الا ان يلقى غناه

إبها القارىء هل سمعت حاميتين تتناشدان المجنون او كثير أو اللتي
أو المرى : وهل رأيت مرة في بعض الاوكار حمامة وعالة ، تغلب بأظافيرها
صفحات ديوان واحد من الشعراء وتقرأ فيها ثم تنقل ما فيها الى لثما الى
لا يبرفها من البشر غير حافظ وتكتب الترجمة بجفاتها على أوراق الشجر :

وقال حافظ :

أرى عنه بقفو مذنب كيف تسدى المنوكف للذنب

الشطر أن معانها واحد فلا ضرورة اذا الى أحدها ، ولست أدري

علة هذا الشغف بالخشو والتكرار تأمل قوله من قصيدته بينها

قلت عن نفسك قولاً صادقاً لم تشبه شائبات الكذب

فإن قوله لم تشبه شائبات الكذب لا ضرورته اليه بعد قوله صادقاً في البيت

ولكني أظن حافظاً بحسب التكرار أبلغ في التأكيد لاسيما اذا أعيا الشاعر

أن يتم البيت وأنه خبرني بالجملة أن يكرر والشاعر الذي من أن يخصر البيت هكذا :

كيف تسدى المنوكف للذنب

او هكذا

قلت عن نفسك قولاً صادقاً

ومن أمثلة هذا الخشو قوله :

غنى الخزون والشاكي وأغنى أخو البلوى ونام المسهام

فإن معنى البيت نام الخزون والخزون ونام الخزون ونام الخزون :

وأظن قوله على لسان اللثة اللرية ، ما أسخفه وأضعفه وأوهى حجه :

وسمت كتاب الله لنظا وغاية وما ضقت عن آى به وعظمت

فكيف أضيق اليوم عن وصف آله وتضيق اسماء لمخترعات

وما زالت الطبيعة منذ القدم وحى الشاعر، ترفع مرآتها ليهن فيجلى في صفاها أعمق أعماق نفسه . وذلك أن قلب الإنسان لا يحاول البت والإقصاء بنجواه مادام لا يدري غير شجوه وولده، وربما كان في مثل هذا الألم الذى لا يعرف له شبيها، شرا حسامتا، ولكنه ماحرك النفس ودفعها الى العبارة عما تجد، والكشف عما تحب، ولا أطلق الألم وفتح فم اللآس العاصت مثل مشاركة المرء آلام غيره والأطالع عليها والم بها، غير أنه اذا أحس أن همومه أكبر من أن تخلص إليها هموم غيره من البشر، عاذ بالطبيعة وناجها واجدا في شجوها العاصت مثلا جليلا لا يجده في نفسه، ويحس في ظهه... يزحف الليل فينى ظلام صدرو في ظلامه الشامل وسواده المحيط، وتودد الشمس الى الطلوع فيذكر أيامه اللذائب السوالق من أحسن عهد مضى وأحلى وأندى وينبها قلبه . في حيا سقطت من الدهر، ورى الشمس ظم النجم فيعلم بما اختسه من ساعات الواصل في غفلة من الرقاء وأمان من الزمان، ويخرج الشمس الى الاصيل فيتبها رسل النظر حتى يجبر خسرها ويسلو رماد القفل وهيجه فيشتم غايل الرجاء في حياة ثانية يقدر بها جيل أمانه ويسل أسبابه بأسبابها

بل إن في قلب الطبيعة لموسما لا يطلع عليها الا كل من يفهم لغة الحزن العاصت. ولقد كانت هذه الموم منبع الشعر وما زالت الى اليوم ميثالا ينضب. تأمل قول وردز ورت «

و ان في مطلع النجم لليليا متوهجا قصير المور يشب للشراء، ولكم

اضطرم قاي له حين طالقت تقى من عقال النجم «

أما حافظ فليس من هؤلاء الشراء الذين عناه وردز ورت ولا قلامه

الريشة، ولا في وسع الريشة أن تفي غناء اللفظ، وانا غاية ما نصل اليه مقدرة اللفظ وأقصى ما قيع في إسكائه ان يقل اليك أثر التي في النفس وونه في القلب، وما ذلك بالسير لو ظفرت به حيلة، أو بلنت اليه وسيلة وهذا سبب خيبة من يحاول أن يتخذ من قلعه ريشة وأن يكون في شوره مصورا

قدما هذه الكلمة الراجعة لقول أن د حافظا، لم يوفق في قصيده التي حاول أن يصف بها زلال سبني، ومنت حال أهلها . ولست أجهل أن جمهور الناس على غير هذا الرأي وإن السواد الأعظم يمدحها في اللزلة الأولى بين شوره ورفضها في أخفى موضع بين مثلاها، ولكنهم خليقون ان لا يتجسروا، فاما انقسام بعضه ماري، ولما صرنا الى ما يرون . حافظ أشبه بالروائح اللواتي يجتمعن في الساتم يستكين النساء، ويستدرون شؤونهن، ويعصقن بالأبدى ويثرون على الدخوف، وجوهن متولات بلطن حر الخلود، وهن ما يفيض لهن جنين ولا تراق لهن جيرة

وأنت فقد تلم أن كلام التادبات ليس فيه ما تشجي فيكي، ولكن للفؤود يجب أن يسلك سمة حزنه وشجوه، وإن يؤم أن غيره يشاركه وجده وزرجه، ويقاسمه كده وجفته، وربما جاوز ذلك فظن الطبيعة تساهمه أساءه . وخلال أن الظلام حداد الكون عليه، وأن النسم تنكي لكائه وإن البرق يرمض لناره، وإن الرعد صدى تهرم الوجد في قواده

والا فكيف تول قول الشاعر

على والا ما تروح الخاتم وفي والا ما يبكاه التامم

وعى آثار الرعد صرخة طالب بتأوهن البرق صفحة حارم

أن أجنته مالا يطيق : ولأن أطلب الحال أو أحدث النفس بما لا يكون ذلك لأن القصيدة من أوطأ إلى آخرها لا تعرض لها ولا موى ، وما أرى وحافظا ، فيها إلا كمن أراد أن يصف البحر فجعل بحث الحكومة على بناء الارصفة على ساحله مثلا يترق فيه الأطفال ، وليست هي بحيث إذا حذفت عن اسمها تم أردت أن تدين غرضها من فحوى يوتربها ، وتتوسم موضوعها من ساريف لفظها ، وجدت ذلك ممكنا ، وألقيته مرأما هينا ومطلباً زينا

الآ ترى كيف أتى لو انشدتك هذين البيتين
ليتها اهلت لتقضى حقوقاً من وداع اللغات والجيران
لمحة يسد الصديقان فيها باجتماع ويلقى الماشقان
ولم أتلف لك أنهما من قصيدة له في زلزال مسيني ، لما جرى يالك أنه يعني بلداً لأن ذلك بعيد عن المقول ، ولكن أسبق الخواطر الى ظناك ، وأرغبها في خلدك ، وأشدها تتلا في نفسك ، وأرجعها في رأيك ، انه بذكر فتاة عجبت بها حجة الفراق وأسرع بها قدر النوى

ولو اسمتك هذه الايات على غير معرفة بما يحاول الشاعر
لارعى الله ساكن القوم النسيم (د) ولاحاط ساكن القيمان
قد اغفرا على اكف براهما بارى الكائنات للاهتان
كيف لم برحما اناملها النثر (د) ولم برحقا تلك البنان
وبريد السور والميتان ، أكان يترامى لك انه يصف الزلزال : كلا
ونما كان هذا هكذا لان ما اوردت من ابياته يصلح ان يكون لهذا كما
يصلح ان يكون لغيره ، ويصح ان يقال تناسبه الزلزال ، او تناسبه الحرب

ظفر ، وغير انه ان فاته ذلك فلم يفت أن يكون ناتجة البطل ونادية القوم ، يقولون له نخ فينوح ، وياك هذا الرجل فيكيه ، وانديب هذا الحظ فينبه ، وما اظن حافظا يذكر علينا هذا الرأي وهو التماثل في ختام قصيدة وداع اللورد كرومر بعد أن سرد آراء الناس فيه

فيذا حديث الناس والناس السن اذا قال هذا صالح هذا مقفدا ولو كنت من أهل السياسة بينهم لسجلت لي رأيا وبلت مقفدا ولكن دموعه أجف من أشمة الشمس لا يستردها قلبه لا يستردها لسكبها فواد كآنا فطم البرد المتساقطة ، وانما كان هذا كذلك لانه لا يفتنى الى القلبي بباطفة يجبر ، لما صدره ، ويضطرب بها جناحه ، ولكن جالطن أنه أبلغ في التأخير ، وأوقع في تحريك النفوس ، ومن أجل هذا ترى ابتسامته في شعره جامدة كابتسامة اللوى ينقض لما الابدن ، ودعمته فائرة لا يتحرك لما شجن ، ووزفته باردة كآفاس ليله ذات شيم وأناه كصيرير الباب طال عليه القدم .

(١٤)

ززال مسيني

توى ماعسى قول حافظ يكون لو سأله سائل : ماذا ذهبت اليه في هذه القصيدة ، وإلى أى غاية نزعته ، وأى صورة قصدت تصويرها ، وأى حقيقة أردت تعبر بها ؟

لا أدري بأى شئ ، كان يجيب ، على انه معها يكن جوابه ، فاني لأحب

وما لحافظ واعتاف الامور واتياها على جهل والخرق فيا لم يدخل
له في علم؟ ومن علم حافظ ان الجنرافيا، اعناب ما تكون منظومة،
واحل ماعرا مقروضة، حتى دام الناس من حيث لا يتوفون بهذا البيت
في اول القصيدة

غيان في الارض قس عنه ثوران في البحر والبركان
على انا لو سلنا جدلا مع حافظ وأسائنه الذي أخذ عنهم ان
والجنرافيا، في الشعر أحلى

دواعناب من طم انلود لطاعه

وانه لاحتل لما على النفس ولا تنقص ولا تكدير، لكان خليما
بالشاعر الذي يريد أن ينظمها أن يأتي بها صحيحة على وجوها لا مغلوقة
مكسرة النظريات كما فعل حافظ في نظرية ثوران البراكين فقد
خط فيها ما شاء حتى صار أمرها ملتبسا. وذلك أن ثوران البحر لا يدخل له
في التنقيص عن غيان الأرض وهو ليس دليل من دلائل هذا الثوران
فقد يثور البركان والبحر ساكن ولكن خيال حافظ مضطرب لا يرى
الاشياء الا كذلك .

لو كان لحافظ شيء من سلامة الذوق لطلع الى أنه لا حاجة به الى
هذا البيت الجنرافي بعد قوله قبله

ليس هذا سبحان ربى ولا ذا ك ولكن طيبة الاكوان
وانت أيتها القارىء . فاذا أضمت الى مآذرتنا من الأخذ أغلاطه
الغوية والتجوية كقوله

فاذا الارض والبحار سواء في خلاق كلامها غادران

وفي هذا دلالة على أنه حاد عن القصد، وخرج عن النرض، وملا القصيدة
بالخرق، وكظها بما هو أجنى منها، وما هو مستكره على مواضع فيها .
والا فاذنبت النور والحياتان واى جريرة اقترفت حتى يلحقها وينحى عليها
بالدم ويجعل لسانه عليها مبرداً؟ أترأه ظن أن الخطيب كان يكون أيسر
والصواب أهون لو أن هذه الضورارى رحمت ما اقتصر على وجه الأرض
والغوى في جوف البحر من الجئت الملمدة ثم تسرف في جسورها وقرا
ونيشا، ؟ وهل د جرح بيت ايلام، وما هذا السخف التريب الذي
يذهل الرء عما هو معلوم في بدائه القول؟ وينحى شاعر النيل والشرق
جيما انه سواء اسرفت النور والحياتان في د الشعر والنش؟ او لم تسرف
فان ما كان كان، ولا حول له ولا قوة ولا ذنب للنور ولا الحياتان
وما هذه الغفلة الشديدة الى جعله بحسب انه لما كانت مسيئة ثانية
لا يطالها سياسيا ومن بعض املاكا اليوم فلا بد ان يكون قتلها كما هل
اطاليا حقا في التعصرب، وبراعة في النقش، ونحت الدى والتماثيل، ومهارة
في تشييد د روائع البنيان، وتوغا في نصب جبال الالوان
أليست هذه غفلة شديدة منه قل على أنه لا يتدبر ما يقول، ولا
يتغير ما ينظم، والا فنى أنباه

ان ذاك الترامن هذه اليفى (د) وذلك الشرار من ذا الزناد،^{١١}

حتى قال ان جان المسبيين .
ملحات من دقة الصنع ملا لهم الشعر من دقيق الملقى
من تائبيل كالنجوم الدرارى يرم للمهر وهي في عفوان

(١١) البيت للشريف الرضى

« أمثلة » عما فُتخفه عليه وفيه به من تقليده ونظمه مقالات المصنف وسرقاته وفساد معانيه واضطراب مبانيه وحفظه اللغوي والنحوي ولو كان له حسنة لا تغفرنا له ما في شره من السيئات فان للفتي سرفات كثيرة ولكن حسنته أكثر فليفس القاري على ما أوردنا ما لم نورد وهو بعد ذلك حين أن يصل إلى ما وصلنا إليه أما شعره الذي نظمه أخيراً فلا شتر حتى له الآن ولكننا نقول له بإحفاظ السبق في السبارة عن الاحساس أو الرأي أول ما ينبغي على الشاعر ولو كان في ذلك عمو الناس جميعاً فانه يجب أن يكون المرء مقتباً بالرأي اذا أراد أن يضع غيره به وبن يكون الأستاذ فليدفعه والا لم يأخذ عنه أحد - ولتعلم بعد ان حاجتنا إلى الاسوات انشد من حاجتنا إلى الاسماء فان كنت تستعمل الشهرة فان الشهرة ليست للاحياء من ولكن لمن مات وفات وهي في ذاتها خالدة لا يوتها الفتى حتى تنقضي أيامه ويستوفى أقالمه فيجاء في قول الناس وفي قلوبهم ولتلم ان الرغبة في الشهرة تختلف عن الزمور في أنها خيال صوري في الفتى والزهور شخصي لان الراغب في الشهرة لا يطلب أن تتطامن لديه الفارق أو تختص أمامه الميرون وإنما يرجو ان يعرف الناس لبقرياته حتى رجب الحق عند الشاعر قبل حبه لنفسه هي أول وله الحل الثاني لان لديه من الشواغل ما يدفعه عن نفسه ويصله عن حبا والافتان بهد والرجل السليم خلق أن لا يستمر عليه سرقة فسه أوثيق عنه قدوما وهو لا يتهالك على الاطراء متتبع خواطره إلى حلة يلجمها عليه كاتب أوسديق يتخلف الزهو النخوفان الاطراء متتبع خواطره وهو في ثوابه ومطرح بعرضه ومن كثرة ذكره لنفسه خيف عليه أن يفساه الناس والشهرة لا تعال بقوة الساعد واذا كان طالب المدح لا يلبه ما يكتب الا اذا أتى عليه الناس واستمدحوه فأخلق بهم ان لا يعجروا فيه ما يلبه لانت الناس لا يستحسنون الا ما يخرج باجزاء نفوسهم ويتصل بقلوبهم فمن اراد ان يكون عليها فيقتضاه في مرأى عينه لان حب الشهرة عبارة عن حب الافتان فمن كان حقيقاً بهسا فلا بأس عليه من ايحاءها وتوسمها فان الحق لا يلبى والطبيعة لا تتخلق والزمن يجرد المرء من كل شيء ما خلا البقرة والقمية فأما منجبة الشتاء الكلاب فاتها لا تبقى من الخلود شيئاً اذا لم تكن في الشمس بذوره وما اشكال الشهرة الكاذبة اذا قيست بشهرة تراخت عليها المطيب فأكتبها قار السرى ومهايه ولا يتقش شعر أو ثيابك فسوف يصحبون الايام طالما وتغير الدهر ما عدم فلما أئاد بد كرم فنظم حاشيتي البر والبحر وما حياهم يبرد التمرض فساروا غفلاً من الاغفال

أخطأ في قوله غادران خطأ لا ينتفر ، وذلك لانه لا يصح أن تقول محمد وعلى كلاهما مصبيان أو غادران ، بل الصواب أن تقول مصيب أو غادر كقول الشاعر

لا تخين الموت موتاً بليل فاما الموت سؤال الرجال
كلاهما موت ولكن ذا أنتد من ذلك على كل حال

وقول ابن الرومي يهجو

ان ابا حفص وشوته كلاهما أصبح في غيبا
وقوله ه خفت ثم أعرفت ثم بادت ه

هذه الانفاط كلها تودي معنى للقاء فهي حشو
وقوله : ه غالما قبلت الزمان اغيالاً ه

لفظة اغتيال لا ضرورة لها بعد غالما - وقوله :

كيف لم يرجحاً أنالها الر (١) ولم يرتقا ذلك البنات
الشطر الثاني في معنى الأول فلا ضرورة لأحدهما ، وقوله

رب طلق قد ساخ في باطن الارض يتلى أي : أي ! أنوركي
فانه على وفرة علامات (الدناء) لا يقل أن الساخ في باطن الارض

يستطيع شيئاً من ذلك

أقول اذا أضفت هذا إلى ذلك علمت أن هذه التعميد ليست من الشعر
الجيد في شيء ، لا فيها من الأغلاط اللغوية والنحوية والماني القاسمة والغلطاً

الخروفي والتاريخي والسطط عن الموضوع

اذا حسن البكاء على مصاب فان بكاه السمع الغفلا

هذا ما كتبنا قدما لنمر حافظ ولا ندعي أننا أخطأ بكل صغيرة وكبيرة فان ذلك ما لم نحدد اليه فضلاً عما فيه من التطويل المل وأننا اردنا ان نعلم القاري

دراسات في علاقة النقد بالشعر في إنجلترا - الجزء الأول

تأليف: ت. س. إليوت

أستاذ كرسى (تشارلز إليوت نورتون) للشعر بجامعة هارفرد

١٩٣٣ - ١٩٣٢

ترجمة: ماهر شفيق فريد

جدوى الشعر وجدوى النقد

(١٩٣٣)

تصدير لطبعة ١٩٦٤

قبل أن قصيدة (جزيرة بحيرة إنيسفري) كانت أحب قصائد ييش إلى مصنفى المنتجات الشعرية ، ومن ثم فقد أسرفوا في إعادة نشرها . وأرى أن قصيدتين المسماة (الفتاة الباكية) La Figlia Che Piange قد كانت - في أثناء سنى شبابه - أحب قصائد إلى هؤلاء المصنفين ، إذ رأوا أنها أقل أشعاري ضررا ، وإن كانوا قد صاروا في السنوات التالية أقرب إلى العدالة في اختيارهم القصائد التي تمثلها (وإن كان مما يسرى ألا أسمع المزيد عن القمعة والنشيج) . ومثلا نجد أن أى دارس للأدب المعاصر حين يشترع في الكتابة عن نقدي في أوراق الامتحان يثق من النجاح ما دام قد أشار إلى « تفكك الحساسية » وه المعادل الموضوعى ، « نجد بالمثل أن أى مصنف يريد إدراج نموذج من مقالات في كتاب نقدي سوف يختار مقالتي المسماة (الموروث والهوية الفردية) ، على الرغم من أن هذه المقالة قد تكون أقرب مقالات إلى طور الصبا ، وهي قد كانت بقينا أول مقالة أطبعها .

وهناذا الآن أعيد طبع كتاب (جدوى الشعر وجدوى النقد) ، مؤملا - وإن يكن هذا الأمل ضعيفا - أن تحظى إحدى محاضرات المنشورة فيه باختيار مصنف من مصنفى المستقبل بدلا من (الموروث والهوية الفردية) . لقد ظهرت تلك المقالة ، التي تعد أشهر مقالات ، في عام ١٩١٧ عندما كنت مساعدا للتحريير مجلة (ذا إيجموس) ، بعد أن استدعى محررها ريتشارد ألدنجتون لأداء الخدمة العسكرية . وقبل أن يطلب إلى تزويد أى دورية أخرى بمقالين . أما المحاضرات التي يتألف منها هذا الكتاب فقد كتبها في أثناء ١٩٣٢ - ١٩٣٣ ؛ إذ شرفت بأن عينت في منصب (أستاذية تشارلز إليوت نورتون) بجامعة هارفرد ، وهو منصب سنوي يتولاه من رجال الأدب ، أميركيا كان أو أوروبيا ، لمدة عام . ولما لم تكن قد توافرت لي فسخة من الوقت لإعداد هذه المحاضرات حتى ! إلى كامبردج بمساشوسيتس في خريف عام ١٩٣٢ فقد كان حل أن أكتبها ، تحت ضغط الظروف الملح ، خلال مدة إقامتي . . . ورغم ذلك فقد دهشت حين أعدت قراءتها مرتين فوجدتني مازلت حل استعداد لأن أتقبلها بوصفها تعبيراً عن موقفى النقدي .

إن مقالات النقدية الأولى ، التي يرجع تاريخ كتابتها إلى مرحلة كنت فيها واقعا تحت تأثير حماسة إزرا باوند لريمى دى جورمون ، تلوح لي الآن نتاجا يعوزه التضييق ، وإن كنت لا أرفض مقالة (الموروث والهوية الفردية) . وما زالت المحاضرات الثمان التي يحتوي عليها هذا الكتاب تلوح لي ذات وجهة نظر صائبة ، ورغم أن كتبت بعضها في أثناء إلقائي لهذه السلسلة ، أو قل إن - حل أقل تقدير - لا أرى ما يدعونى إلى الخجل من أسلوبها أو من مادتها . ولما كنت لم أنظر فيها سنين طويلة ، فقد وجدتها - بعد أن قرأتها مرتين - مقالات مقبولة إلى الحد الذى أمل معه أن يكون إعادة نشرها في شكلها الحال عملا له ما يبرره .

أما عن الفقرة الافتتاحية في المحاضرة الأولى فيجمل بي أن أشرحها قائلا : إن الولايات المتحدة كانت آنذاك في ليلة انتخاب رئيس الجمهورية ، وهو الانتخاب الذى أن بفرائكلين د . روزفلت رئيسا للجمهورية في الفترة من مدة رئاسته الأولى .

تصدير

هذه المحاضرات التي ألفت في جامعة هارفرد في أثناء شتاء ١٩٣٢ - ١٩٣٣ تدين بالكثير لجمهور كان على أتم الاستعداد لامتداح المزايا والتفاضل عن العيوب . ولكن أدرك أن نوع النجاح الذي أحرزته كان نجاحا مسرحيا إلى حد كبير ، وأنها ستكون أشد تخريبا لظن من استمعوا إليها منها لم يفعلوا . وإن لأوثر كثيرا أن أترك جمهوري مع الانطباع الذي تلقاه حينذاك ، ولكن شروط المؤسسة كما وضعها المستر ستيلمان ، تقضى بتقديم المحاضرات للنشر ، في مدة محددة . وهذا هو تبريري للاضطلاع بكتاب آخر لضرورة له .

وإن لسعيد ، على أية حال ، بهذه الفرصة كي أسجل على الورق ديني لعميد كلية هارفرد والزلاء فيها ، وللجنة الأستاذ نورتون ، كما أسجل على وجه الخصوص عرفاني بالجميل نحو الأستاذ جون ليفنجستون لويس ، ونحو الشرف على بيت إليوت ومسر مرميان ، واحتفظ بأطيب الذكرى لزلاء ذلك البيت ومعلميه ، وللدكتور تيودور سبنسر ، ومستر ومسر ألفرد وايت شفيد ، على ما لا حصر له من النقدرات والاقتراحات .

وإن لأسف كثيرا ، حيث إنني بينما كنت أعد هذه المحاضرات لإلقائها في أمريكا ، كان المستر أ . أ . ريتشاردز في إنجلترا . وبينما كنت أهدم للنشر في إنجلترا ، كان هو في أمريكا . وقد كنت أمل أن تحظى بنقده .

لندن - أغسطس ١٩٣٣

مقدمة

٤ نوفمبر ١٩٣٢

«إن البلد الآن بأكمله في حالة انفعال من جراء الحملة السياسية ، وفي حالة وجدان غير عقلان . ويشير غير المطالع إلى أن إعادة تنظيم الأحزاب لا تلوح أمرا بعيدا عن الاحتمال ، بوصفها نتيجة غير مباشرة للصراع الحالي بين الجمهوريين والديمقراطيين . . . غير أنه لا يجهل بنا أن تأمل في حدوث أي تغير جذري » .

إن هذه الكلمات ترد في رسالة كتبها تشارلز إليوت نورتون في ٢٤ سبتمبر ١٨٧٦ . ولن يكون لهذه المحاضرات صلة بالسياسة ، كما أني لم أبدأ [حديثي] بمقتطف سياسي ، إلا على سبيل التذكير بالاهتمامات المتنوعة للدارس والإنسان الذي تحتفل هذه المؤسسة بذكراه . وإن المحاضر في مثل هذه المؤسسة ليكون سعيد الحظ إذا أمكنه أن يشعر ، مثليا أفعلا ، بالتعاطف والإعجاب تجاه الرجل الذي ترمي هذه المحاضرات إلى إبقاء ذكره حية . كان تشارلز إليوت نورتون يمتلك الصفات المعنوية والروحية ، من الطراز الرواقى ، التي يمكن أن تتوافر دون منافع دين قائم على الوحي ، ويملك الملكات العقلية التي يمكن أن تتوافر دون عبقرية ؛ أن تفعل الشيء المفيد ، أن تقول الشيء الشجاع ؛ أن تتأمل الشيء الجميل . إن هذا يكفي

حياة الرجل الواحد . وقلائل هم الرجال الذين كانوا يعرفون ، خيرا منه ، كيف يكون مكانة عادلة للمطالب الحياة العامة ومطالب الحياة الخاصة ؛ وقلائل هم الذين أتيت لهم فرصة أفضل ، كما أن قلائل من الذين أتيت لهم الفرصة قد استفادوا منها أكثر مما فعل . إن السياسى العادى ، أو رجل الشؤون السياسية ، قلما يتمكن من الخروج إلى « مكان عام » دون أن يصطنع « وجها عاما » ؛ أما نورتون فقد ظل دائما محافظا على خصوصيته . وهو إذ عاش في مجتمع غير مسيحى ، وفي عالم كان - كما رآه على كلا جانبي الأطلسي - يرمي على علامات اضمحلال ، ظل محافظا على معايير الإنسانية والمذهب الإنسان التى كان يعرفها . لقد كان يوسعه ، حتى في سن باكورة ، أن ينظر إلى النظام الزائل دون أسف ، وإلى النظام الآتى ، دون أمل . وفي رسالة بتاريخ ديسمبر ١٨٦٩ يتحدث على نحو أقوى وأشمل مما فعل في الرسالة التى أوردتها :

« إن المستقبل مظلم جدا في أوروبا ، وحندي أن الأمر يلوح كما لو كنا مقبلين على حقبة جديدة تماما في التاريخ ، حقبة نجد فيها أن القضايا التى تنقسم الأحزاب عليها ، وتنبع منها انفجارات الأهواء والعنف ، واحدة في إثر الأخرى ، لن تكون سياسية بعد ، بل اجتماعية مباشرة . . . أما أن تكون حقبتنا من المشروعات الاقتصادية ، والمنافسة التى بلا حدود ، والفردية التى لا يكبح جماحها شيء ، هى أهل مرحلة من التقدم الإنسان ، فأمر مشكوك فيه جدا ، في رأيى . وأحيانا عندما أنظر إلى الأوضاع الحالية للنظام الاجتماعى الأوروبى (هذا إن لم نتكلم عن الأمريكى) ، بكل سونها لدى الطبقات العليا والدنيا سواء بسواء ، أتساءل عما إذا كانت حضارتنا تستطيع أن تحفظ نفسها إزاء القوى التى تتجمع للقضاء على كثير من المؤسسات التى تجسد فيها ، أو عما إذا لم تكن مقبلين على مرحلة أخرى من الاضمحلال والفسوق والدمار والإحياء ، كذلك التى حدثت في أول ألف وثلاثمائة عام من حقبتنا . ولن يجزئنى كثيرا أن أعلم أن هذا سيكون هو الشأن ؛ فما من أحد يعرف حقيقة كنه المجتمع ، في الوقت الحاضر ، إلا ويوافق على أنه ليس جديرا بأن يحافظ عليه ، على أساسه الحالي » (١) .

هذه كلمات يستطيع أن يوافق عليها كثيرون ممن يتناولون المشكلات المعاصرة بافتراضات أشد قطعية من افتراضات نورتون . ومع ذلك فقد كانت الاهمية الباقية للأدب ، إن لم نقل العقيدة القطعية (أيضا) ، أمرا ثابتا في نظره . إن الشعب الذى يتوقف عن العناية بموروثه الأدبى يفدو همجيا ؛ والشعب الذى يتوقف عن إنتاج الأدب يتوقف عن الحركة ، فكرا وحساسية . إن شعر أى شعب يستمد حياته من كلام ذلك الشعب ، ويمنحه الحياة كذلك ، ويمثل أهل نقطة بلغها من الوعى ، وأعظم قوة له وأرفع حساسية .

وسأتناول في هذه المحاضرات نقد الشعر قدر ما سأتناول الشعر ذاته أو أكثر . وليس موضوعى هو علاقة النقد بالشعر فحسب ، إذا كنا نفترض بذلك أننا نعرف سلفا ما الشعر ، وما الذى يفعله ، وما هو لأجله . من المحقق أن قسما كبيرا من النقد قد تمثل ،

تقوم على أسس من علم النفس الفردي وحده . ولكن سيكولوجيته عن التجربة الشعرية تقوم على خبرته الخاصة بالشعر ، فحما كما أن نظريته في القيمة تنبع من مذهبه السيكلوجي . وأنت قد لا تفتح بتأنيده الفلسفة ، ومع ذلك نظل مؤمنا (كما أؤمن) بدوقه القادر على التمييز في الشعر . غير أنك ، من ناحية أخرى ، إذا لم تكن مؤمنا بقدرة الناقد على أن يميز قصيدة جيدة من قصيدة رديئة ، فلن تعتمد كثيرا على سلامة نظرياته . ولكني يحلل الناقد استمتاعه وتذوقه لقصيدة جيدة ، ينبغي أن يكون قد خبر هذه المتعة ، وينبغي أن يقتنص بدوقه . ذلك بأن خبرة الاستمتاع بقصيدة رديئة ، مع الظن بأنها جيدة ، بالغة الاختلاف عن خبرة الاستمتاع بقصيدة جيدة .

ونحن نتظر من الناقد المنظر أن يتصرف القصيدة الجيدة حين يراها . وليس من الحق دائما أن الشخص الذي يعرف القصيدة الجيدة حين يراها يستطيع أن يجبرنا بالسبب في أنها قصيدة جيدة . وخبرة الشعر ، كأي خبرة أخرى ، غير قابلة للترجمة إلى كلمات إلا جزئيا ، ففي مبدأ الأمر نجد ، كما يقول المستر ريتشاردز ، أنه « ليس ما نقوله القصيدة هو الأمر المهم قط ، وإنما المهم هو كتبها » . ونحن نعلم أن بعض الناس الذين لم يؤثروا القدرة على الإفصاح ، ولا يستطيعون أن يجبروك بالسبب في أنهم يحبون إحدى القصائد ، قد تكون لهم حساسية أصغر وأكثر تميزا من أناس آخرين يستطيعون أن يتكلموا بدلالة لسان . وينبغي أن نتذكر أيضا أن الشعر لا يكتب ببساطة من أجل إمدادنا بمادة للحديث . وحتى أكثر النقاد كفاءة لا يستطيع في نهاية المطاف إلا أن يشير إلى الشعر الذي يلوح له الشيء الحقيقي . ومع ذلك فإن حديثنا ، عن الشعر ، جزئيا ، جزء وامتداد لخبرتنا به . وكما أن قدرنا كبيرا من التفكير يدخل في صنع الشعر ، نجد أن قدرنا كبيرا يدخل في دراسته .

إن أصل النقد هو القدرة على اختيار قصيدة جيدة ورفض قصيدة رديئة . وأشد اعتباراته صرامة هو القدرة على اختيار قصيدة جيدة جديدة . والاستجابة على النحو الأمثل لموقف جديد . إن خبرة الشعر ، كما تنمو في الشخص الواهي والناضج ، ليست مجرد حصيلة لخبرتنا بالقصائد الجيدة ، فالتربية في الشعر تتطلب تنظيمها لهذه الخبرات . ليس فيها من ولد بتميز وفوق معصومين ، أو من اكتسبها فجأة عند البلوغ أو بعده ، فالشخص الذي تكون خبرته محدودة ، معرض دائما لأن ينخدع بالسلعة الزائفة أو غير النقية . وأنا لنرى جيلا بعد جيل من القراء غير المدربين ينخدع بالزائفات وغير النقي في عصره . ومن المحقق أنه يؤثروا ، لأنه أيسر تمثلا ، على السلعة الأصلية . ومع ذلك أعتقد أن عددا بالغ الكبر من الناس قادر بالقطرة على أن يستمتع ببعض الشعر الجيد . أما كم عدده ، أو كم من درجات هذه القدرة يمكن أن يميز على نحو مفيد ، فذلك مما لا يدخل في نطاق هدفي أن أبحثه هنا . ومن المحقق أن القارئ غير العادي هو وحده الذي يمكنه ، مع الزمن ، أن يصنف خبراته ويقارن بينها ، وأن يرى إحداها في ضوء الآخرين ، ويمكنه - إذ تضاعف خبراته الشعرية - أن يفهم كلا منها على نحو أدق . إن عنصر المتعة يتسع

ببساطة ، في البحث عن إجابات عن هذه الأسئلة . ودعوني أبدا بافتراض مؤداه أننا لا نعرف ما الشعر ، ولا ما الذي يفعله ، ولا ما جدواه ، ولنحاول أن نتبين من فحوصنا للعلاقة بين الشعر والنقد ، جدوى كليهما ، بل إننا قد نكتشف أنه ليست لدينا فكرة بالغة الوضوح عن معنى الجدوى . وإنه لمن الخير لنا ، على الأقل ، ألا نفترض أننا نعرف (هذه الأمور) .

لن أبدا بأي تعريف عام لما هو شعر وما ليس كذلك ، أو أي مناقشة لما إذا كان الشعر يحتاج دائما إلى أن يكون منظوما ، أو أي دراسة للفرق بين تضاد الشعر - و - النظم ، وتضاد الشعر - و - النثر . إن النقد ، على أية حال ، يمكن أن يفصل ، منذ البداية ، لا إلى نوعين بل بحسب اتجاهين . وأنا أفترض أن النقد هو ذلك القسم من الفكر الذي إما أن يسمى إلى معرفة كنه الشعر ، وجدواه ، والخواص التي يشبعها ، والسبب في أنه يكتب ، وفي أنه يقرأ أو يتلى ، أو الذي نجده ، إذ يفترض شعوريا أو لا شعوريا أننا نعرف هذه الأمور ، يقوم الشعر الفعلي . وقد نجد أن للنقد الجيد خططا غير هذه التي ذكرناها ، ولكن هذه هي الخطط التي يسمح له بأن يجربها . إن النقد ، بطبيعة الحال ، لا يكتشف قط كنه الشعر ، بمعنى التوصل إلى تعريف كاف له ، غير أني لا أدري ماذا كانت تكون فائدة مثل هذا التعريف لو أننا توصلنا إليه . كذلك ليس مستطاع النقد أن يتوصل قط إلى أي تفهيم نهائي للشعر . غير أن هناك هذين الحدين النظريين للنقد : فعند أحدهما نحاول أن نجيب عن هذا السؤال : « ما الشعر ؟ » وعند الآخر نحاول أن نجيب عن هذا السؤال : « أهذه قصيدة جيدة ؟ » . ولن تكفي أي براعة نظرية للإجابة عن هذا السؤال الثاني ، لأنه ما من نظرية يمكن أن تكون ذات قيمة كبيرة ، إذا هي لم تكن مؤسسة على خبرة مباشرة بالشعر الجيد . ولكننا نجد من ناحية أخرى أن خبرتنا المباشرة بالشعر تتضمن قدرنا طيبا من النشاط التعميمي .

إن هذين السؤالين اللذين يمثلان أشد الصياغات تجريدا لما هو بعيد عن أن يكون منشطا تجريديا ، كلاهما مضمرة في صاحبه . فالناقد الذي يظل جذيرا بالقراءة إنما هو ناقد قد طرح - حتى وإن لم يكن قد قدم إلا إجابة ناقصة - كلا السؤالين ، فأرسطو ، فيها مله من كتاباته عن الشعر ، يحمل - فيها أظن - من تدوينا للكتاب المسرحيين المأسويين اليونانيين ، وكولرودج ، في دفاعه عن شعر وردزورث ، يفضي به إلى تعميمات عن الشعر على أكبر قدر من التشويق ، وردزورث ، في شرحه شعره الخاص ، يقدم تأكيدات عن طبيعة الشعر من شأنها - إذا كانت مسرفة - أن تكون ذات دلالة أعظم نطاقا حتى مما كان هو يدركه . ومستر أ . إ . ريتشاردز ، الذي يحمل به أن يعرف - إن عرف أحد - ما يحتاج إليه الناقد العلمي من عدة ، يجبرنا بأنه يحتاج إلى « كل من معرفة حارة بالشعر ، وقدرة على التحليل النفسي المجرد من العاطفة » . إن مستر ريتشاردز ، شأنه في ذلك شأن كل ناقد جاد للشعر ، أخلاقى جاد بالإضافة إلى ذلك . ومذهبه في علم الأخلاق أو نظريته في القيمة ، إنما هو مذهب لا يستطيع أن قبله ، أو الأخرى أن لا يستطيع أن قبل أي نظرية من هذا النوع ،

كون القصائد الملحمية كانت تؤلف لتتل ثم أصبحت تؤلف لتقرأ ، أو التغيرات التي وضعت حدا للمواويل الشعبية ، لا تنفصل عن التغيرات الاجتماعية ، على نطاق واسع ، وهي تغيرات ظلت دائما تحدث ، وستظل دائما تحدث . وقد لاحظ و . ب . كرى مقالته عن « أشكال الشعر الإنجليزي » أن :

« فن المصور الوسطى - خصوصا - اندماجي واجتماعي : النحت ، مثلا ، كما نجده على الكاتدرائيات العظيمة . ومع عصر النهضة يتغير الدافع إلى الشعر . إن في المصور الوسطى شيئا طبيعيا بالأوضاع اليونانية ، أما بعد عصر النهضة فنجد إعادة تقديم واع ومقصود - من جانب الأمم الحديثة - للأوضاع التي كانت تسود شعر روما . إن الشعر اليوناني وسيطى من عدة نواح ، والشعر اللاتيني في عصره العظيم إنما يشبه شعر عصر النهضة ، فهو محاكاة لأنماط مستمدة من بلاد اليونان ، مع ظروف بالغة الاختلاف ، وعلاقة مختلفة بين الشاعر وجمهوره .

« وليس معنى ذلك أن الشعر اللاتيني أو الحديث غير اجتماعي . من الحق أن اتجاه الفن الحديث - بما في ذلك الشعر ، كثيرا ما يكون مضادا للذوق السائد في عصره ، وأن الشعراء كثيرا ما يتركون لأنفسهم ، كما يمتثلون على موضوعاتهم ، وينمقون أنماط تعبيرهم في وحدتهم ، فيولد ذلك نتائج كثيرا ما تكون هيرة وجامدة ، وجديرة بالإهمال ، على النحو الذي لاحظ عليه خصوصا قصيدة براوننج (سورديلو) .»

وما يصدق على التغيرات الكبرى في شكل الشعر يصدق أيضا - فيها أظن - على التغير من حقبة قبل - نقدية إلى حقبة نقدية . وهو يصدق على التغير من عصر قبل - فلسفي إلى عصر فلسفي . فانت لا تستطيع أن تنسى وجود النقد ، إلا إذا كنت تتفحص من شأن الفلسفة . وتستطيع أن تقول إن تطور النقد إنما هو عرض من أعراض تطور الشعر أو تغيره ، وأن تطور الشعر في حد ذاته عرض من أعراض التغيرات الاجتماعية .

ويلاحظ أن اللحظة المهمة لظهور النقد هي الوقت الذي يتوقف الشعر فيه عن أن يكون تعبيراً عن عقل شعب بأكمله . إن مسرحيات درايدن ، التي تقدم المناسبة الرئيسية لكتابات النقدية ، قد شكلها إدراك درايدن أن إمكانات الكتابة على طريقة شكسبير قد استنفدت . ويظل هذا الشكل باقيا في مآسى كاتب من نوع شيرو (الذي كان أكثر عصرية ، بكثير ، في ملاحيه) بعد أن تغير عقل إنجلترا وحساسيتها . بيد أن درايدن لم يكن يكتب مسرحيات للشعب بأكمله ، وإنما كان يكتب في شكل لم ينم على المآثورات الشعبية أو مطالب الشعب ؛ شكل تعين - من ثم - أن يجيء قبله من طريق الانتشار بين مجتمع صغير . وقد حاول الكتاب المسرحيون الساترون على نهج سنيكا شيئا مشابها . بيد أن ذلك الجزء من المجتمع الذي كان يوسع عمل درايدن وعمل كتاب ملاحيه عصر رجوع الملكية أن يتوسل إليه توسلا مباشرا ، كان يشكل شيئا أشبه بأرستقراطية ذهنية . وعندما يجد الشاعر نفسه في عصر ليس فيه أرستقراطية ذهنية ، وعندما تكون السلطة في أيدي طبقة أضفى عليها الطابع الديمقراطي إلى الحد

لشعور الذوق ، وهو ما يجلب إضافة أشد ذهنية إلى حدة الشعور الأصلية . والمرحلة الثانية في فهمنا للشعر هي تلك التي لا نمود تقتصر فيها على الاختيار والرفض ، بل تعداها إلى التنظيم ؛ بل إنه قد يكون لنا أن نتحدث عن مرحلة ثالثة هي مرحلة إعادة التنظيم . وفي هذه المرحلة نجد أن الشخص الذي سبق له أن تنقف في الشعر يلتقي بشيء جديد في عصره ، ويمر على قالب جديد للشعر يرتب نفسه نتيجة لذلك .

وهذا القالب الذي نشكله في أذهاننا ، من قراءتنا الخاصة للشعر الذي استمتعنا به ، إنما هو ضرب من الإجابة ؛ يجيب بها كل لنفسه ، عن هذا السؤال : « ما الشعر ؟ » ففي المرحلة الأولى نصرف ما الشعر ، بقراءتنا له واستمعنا ببعض ما نقرأه . وفي مرحلة تالية ، نجد أن إدراكنا لأوجه الشبه والاختلاف بين ما نقرأه لأول مرة وما سبق لنا أن استمتعنا به ، لا يلبث ، هو نفسه ، أن يسهم في متعتنا . فنحن نعرف كنه الشعر - إن عرفناه أساسا - من قراءتنا له ؛ ولكن ربما كان للمرء أن يقول إننا لن نتمكن من أن نتعرف الشعر بوجه خاص إلا إذا كانت لدينا فكرة نظرية عن الشعر عموما . وهل الأقل فإن السؤال « ما الشعر ؟ » ينبع ، على نحو طبيعي للغاية ، من خبرتنا بالقصائد . وهل ذلك فإنه على الرغم من أننا قد نسلم بأن أشكالا قليلة من النشاط الذهني لا تنم على ذاتها - عبر مجرى التاريخ ، وفي صدد الكتب الجديرة بالقراءة ، أكثر مما هو الشأن في النقد ، قد يلوح أن النقد - كأي نشاط فلسفي - حتمي ولا يتطلب تبريرا . فسؤال : « ما الشعر ؟ » هو بمثابة الفراض لوطنية النقد .

وإحتمال أنه لا بد أن يكون قد عن كثير من الناس فكرة أنه في بعض الأزمنة التي كان يكتب فيها شعر عظيم ، لم يكن ثمة نقد مكتوب ، وأنه في بعض الأزمنة التي كتب فيها كثير من النقد ، كانت نوعية الشعر أدنى مرتبة . وقد أوضحت هذه الحقيقة بمقابلة بين ما هو نقدي وما هو خلقي ؛ بين عصور النقد وعصور الخلق . ويظن أحيانا أن النقد يزدهر أكثر ما يزدهر في الأوقات التي يكون فيها نشاط الخلق مشوبا بنقص . ويمثل هذا التحيز في الذهن ، قرن كثير من الناس عبارة « عصور نقدية » بصفة « إسكندري » . وثمة فروض غليظة عدة تكمن وراء هذا التحيز ، وتشمل خلطا بين أشياء كثيرة مختلفة ، وبين أعمال ذات نوعية بالغة الاختلاف ، تندرج تحت اسم « النقد » . وأنا أستخدم مصطلح « نقد » طوال هذه المحاضرات - كما آمل أن تكتشفوا - بمصداق ضيق الرقعة . لست أود أن أقلل من رذائل العدد الكبير من الكتب الذي يمر تحت تلك الصفة ، أو أن أطرى تلك العادة الكسول ؛ عادة استبدال تمثيل آراء الغير بالدراسة الدقيقة للنصوص . ولو كان الناس لا يكتبون إلا عندما يكون لديهم ما يقال ، وليس فقط لأنهم يريدون أن يؤلفوا كتابا ، أو لأنهم يشغلون وظيفة ينتظر منهم فيها أن يؤلفوا كتابا ، لما كانت بنية النقد غير متناسبة هكذا تماما مع ذلك العدد الصغير من الكتب النقدية الجديرة بالقراءة . ومع ذلك فإن من يتحدثون كما لو كان النقد مشغلة الاصمحلل ، وعرضا - إن لم يكن سببا - لعقم أحد الشعوب في الخلق ، إنما يعزلون ظروف الأدب - إلى حد التزييف - عن ظروف الحياة . إن التغيرات التي هي من نوع

شيء ينبغي المحافظة عليه في الداخل . غير أنه طوال هذه المرحلة ، ولمدة أطول كثيراً ، ظل افتراض واحد باقياً لا يتغير : افتراض ما يحمل بفائدة الشعر أن تكون . ويوسع أي قارئ لمقال سيدن « دفاع عن الشعر » أن يرى أن الميسوموسوي الذين يدافع عن الشعر في مواجهتهم إنما هم رجال من قش ، وأنه واثق من كون تعاطف القارئ إلى جانبه ، وأنه لا يتعين عليه قط أن يطرح حل نفسه ، طرحة جديداً ، هذه الأسئلة : لم الشعر ؟ وما الذي يفعله ؟ وهل تراه أمراً مرغوباً فيه ؟ ويفترض سيدن أن الشعر يمنحنا البهجة والإرشاد في آن معا ، وأنه حلية للحياة الاجتماعية ، وشرف للأمة .

وأنا أبعد ما أكون عن أن أختلف مع هذه الافتراضات ، قدر ما تحصى ، ولكن النقطة التي أريد أن أصبر عنها هي أنه ، حل مدى حقبة طويلة ، لم تناقش هذه الافتراضات أو تعدل قط ، وأنه خلال تلك الحقبة كتب شعر عظيم وبعض النقد الذي يستطيع بفضل افتراضاته ، أن يمنحنا إرشاداً باقياً . وأنا أعتقد يقيناً ، أنه في العصور التي يكون فيها جدوى الشعر أمراً متفقاً عليه ، فإنه لمن الأقرب إلى الاحتمال أن نجد ذلك الفحص الدقيق والحرص للتوفيق والعبث ، في كل بيت ، وهو ما يفتر إليه ، حل نحو واضح ، نقد عصرنا ، ذلك النقد الذي لا يلوح أنه يتطلب من الشعر أن تحسن كتابته ، وإنما يتطلب منه أن يكون « ممثلاً لعصره » . وأنا أتمنى أن توجه مزيداً من الاهتمام لصحة التعبير والوضوح أو الغموض ، وللدقة أو عدم الانضباط اللغويين ، واختيار الكلمات ، سواء كان دقيقاً أو غير ملائم ، حالياً أو سرقياً ، في شعرنا : أي باختصار للتنشئة الطيبة أو الرديئة لشعرائنا . فالنقطة التي أرحب في إيرادها هنا هي أن تغيراً عظيماً في موقفنا تجاه الشعر ، وفي توظيفاتنا ومطالبنا منه ، قد حدث ، وذلك - تقريباً للأمر - قرب نهاية القرن الثامن عشر . إن وردزورث وكولردج ليسا مجرد مفوضين لموروث انحط ، وإنما هما قد ثارا على نظام اجتماعي بأكمله ، وإني أليدأن في أن يطالباً للشعر بحقوق تبلغ أهل نقطة لها من المبالغة في عبارة شل : « الشعراء هم شراخ الإنسانية الذين لا يعترف بهم أحد » . ونجد أن ما دعى الشعر الأوائل قد قالوا الشيء نفسه ، وإن لم يكونوا يعنون هذا الشيء ، فشل (إذا استعزنا عبارة ناجحة من مستر برنارد شو) كان ، في هذا الموروث ، أول أعضاء برلمان الطبيعة . وإذا كان وردزورث قد ظن أنه ، ببساطة ، مشغول بإصلاح اللغة ، فقد كان غدوها . لقد كان مشغولاً بإحداث ثورة في اللغة ، وكانت لغته في مثل قدرة لغة بوب حل أن تكون صناعية ، وليست أقدر منها على الطبيعة - وهو ما شعر به بيرون ، وأبرزه كولردج بصراحة . لقد خلف اضمحلال الدين وتمزق المؤسسات السياسية حدوداً مشكوكاً فيها كان الشاعر يتقحم عليها . وقد أضفى الناقد صفة الشرعية على ما ضمه الشاعر إليه . لقد ظل الشاعر ، مدة طويلة بمثابة الكاهن ، وما زال هناك - فيها أعتقد - أناس يتصورون - أنهم يستمدون غذاءً دينياً من براوننج أو رديث . ولكن غير من يمثل المرحلة التالية هو ما ثيوارنولد . لقد كان رنولد أشد اعتدالاً وأقل من أن يذهب على الدقة إلى أن التعليم الديني إنما يتنقل ، على أفضل وجه ، من طريق الشعر ، ولم يكن

الذي نجد معه أنه على الرغم من أنها ما زالت طبقة ، فإنها تعد ذاتها الأمة بأكملها ، وعندما يلوح أن البدائل الوحيدة هي الحديث إلى نخبة أو مناجاة الذات ، فإن صعوبات الشاعر وضرورة النقد تغدو أكبر . وفي المقالة التي أوردت منها لتوى يقول كز :

« لا ريب في أن الشعراء في القرن التاسع عشر كانوا متروكين لأنفسهم أكثر مما كان الشأن معهم في القرن الثامن عشر ، ونتيجة ذلك لا تحفظها العين في (نواحي) قوتهم وضعفهم . . . إن الاستقلال البطولي لبراوننج ، وكذلك - بالتأكيد - كل الشعر المخامر ذي النزوات للقرن التاسع عشر ، وثيق الاتصال بالنقد وبالتعليم الانتخابي الذي يمتد عبر العالم كله بحثاً عن الجمال الفني . . . إن الطيوط مستمدة من جميع العصور والبلدان ، والشعراء دارسون ونقاد انتخابيون ، وهم معذورون كما أن المستكشفين معذورون ، كما أنهم يضحون بما يضحى به المستكشفون عندما يتركون وطنهم . . . وأرجو ألا يساء فهمي إذا لاحظت أن انتصاراتهم تجلب معها خطراً إن لم يكن لأنفسهم فهو - على الأقل - للبدعة الجارية ولتقاليد الشعر » .

إن التغيرات التدريجية في وظيفة الشعر ، إذ يتغير المجتمع ، من شأنها - فيها أمل - أن تتبدى ، بعض الشيء ، بعد أن نكون قد نظرنا إلى عدة نقاد حل أهم ممثلون لعدة أجيال . وخلال ثلاثمائة سنة - كان النقد قد عدل افتراضاته وأهدافه ، ومن المحقق أنه سيظل يفصل ذلك . ثمة أشكال عدة يمكن للنقد أن يتخذها ، وثمة دالها نسبة كبيرة من النقد ارتدادية أو من نافلة القول ؛ وثمة دالها كتاب كثيرون لا تؤهلهم معرفة بالماضي ولا هي بحساسية الحاضر ومشكلاته . لقد كان لنقدنا الباكر ، تحت تأثير الدراسات الكلاسيكية والنقاد الإيطاليين ، افتراضات عريضة جداً عن طبيعة الأدب ووظيفته . كان الشعر فناً للزينة ، فناً تدهي له دهاوي مسرفة أحياناً ، ولكنه فن لاج فيه أن الأصول نفسها تنطبق على كل حضارة وعلى كل مجتمع . كان فناً متأثراً تأثراً عميقاً بنشأة طبقة اجتماعية جديدة ، لا ترتبط إلا على نحو فضفاض (على أحسن تقدير) بالكنيسة ، وهي طبقة واحة وبها ذاتها بامتلاكها لأسرار اللاتينية واليونانية . وفي إنجلترا نجد أن القوة النقدية الراجعة إلى التقابل الجهد بين اللاتينية والعامة قد التفت - في القرن السادس عشر - بالدرجة المناسبة من المقاومة . ومعنى هذا أنه في العصر الذي يمثل في أذهاننا سبنسر وشكسبير ، نبهت القوى الجديدة المبكرة القوية ولم تغمرها . وسيكون الهدف من محاضرتي الثانية هو أن أولى نقد هذه الحقبة الاحترام الذي لا يلوح في أنها تلقته . وفي العصر التالي ، إجمالاً أن العمل العظيم لدرابدين في النقد هو أنه هذا ، في اللحظة المناسبة ، حل ذكر من ضرورة تأكيد العنصر القومي في الأدب . إن درابدين أكثر إنجليزية ، حل نحو واسع ، في مسرحياته ، مما كان عليه أسلافه ، ومقالاته عن المسرح وعن فن الترجمة دراسات واحة لطبيعة المسرح الإنجليزي واللغة الإنجليزية ، بل إن إحداده لتشوسر تأكيد للموروث القومي أكثر منه - كما يظن أحياناً - إخفاقاً مسلياً ومشجياً في تدقيق جمال لغة تشوسر وأوزانه . وعلى حين كان النقاد الإنليزابيثيون ، في أغلب الأحيان ، حل ذكر من شيء ينبغي استعارته أو تعديله من الخارج ، كان درابدين حل ذكر من

للموضوع . وثالث توفيق هو طريقة الإلقاء ، أو فن الباس ذلك الفكر وتحليله ، كما يوجد ويتنوع ، في كلمات ملائمة ، ذات دلالة ، ورنانة . أما سرعة الخيال فتتمثل في الابتكار ، وأما الخصب ففي التوهم ، وأما الدقة ففي التعبير .

والقطعة الثانية من كتاب كولردج « سيرة أدبية - Biographia Lit- teraire » .

« في مبدأ الأمر أفضت بي تأملات المتكررة إلى شك مؤداه . . . أن التوهم والخيال ملكتان متميزتان وبالفقا الاختلاف ، بدلا من أن تكونا - بحسب الاعتقاد الشائع - إما اسمين لهما معنى واحد ، أو - على أقصى تقدير - الدرجتين الدنيا والعليا من الملكة نفسها . وأعترف بأنه ليس من اليسير أن نجد لكلمة phantasia اليونانية ترجمة أنسب من كلمة imaginatio اللاتينية . غير أنه مما يعادل ذلك صدقا أنه توجد ، في كل المجتمعات ، غريزة للنمو ، أو حسن إدراك جماعي لا شعوري من لون ما ، يعمل ، باطراد ، على إزالة الترادف عن تلك الكلمات التي كانت تحمل ، أصلا ، المعنى نفسه ، والتي أمد بها تلاقى اللهجات تلك اللغات الأشد تحملا ، كاليونانية والألمانية . .

« لقد كان للثون ذهن تخيل بدرجة عالية . وكان لكوولي ذهن توهمي بدرجة عالية » (٢) .

إن الطريقة التي نجد بها أن تعبير الشاعرين والناقدين إنما تحدده خلفية كل منهما ، لبالغة الاتساح . وواضح أيضا حالة ذهن كولردج الأكثر ثمنا : معرفته الأكبر بفقه اللغة ، وتصميمه الساعي على أن يجعل كلمات معينة تعني أشياء معينة . غير أن ما يجعل بنا أن نضعه في الاعتبار هو ما إذا كان الذي لدينا هنا نظريتين في الخيال الشعري متعارضتين على نحو جذري ، أو ما إذا كان يمكن التوفيق بين كليهما ، بعد أن نكون قد أدخلنا في حسابنا الأسباب الكثيرة للاختلاف ، والموجودة في مرور الزمن ، بين جيل درايدن وجيل كولردج .

وقد يلوح أن أغلب ما قلته ، هل حين أنه قد يكون له بعض الصلة بتذوق الشعر وفهمه ، ليس له إلا صلة بالغة الضالة بنظمه . وعندما يكون النقاد أنفسهم شعراء ، فقد تتجه شكوكنا إلى أهم صاغوا تقريراتهم النقدي ، ناظرين إلى تبرير محاربتهم الشعرية . إن نقدا من نوع القطعنين اللتين أوردتهما لم يوضع لتشكيل أسلوب الشعراء الأحداث سنا ، وإنما الأخرى أنه - على أحسن تقدير - حديث عن خبرة الشاعر بنشاطه الشعري الخاص ، مرويا في ضوء ذهنه . إن العقل النقدي حين يعمل في الشعر ، والجهد النقدي الذي يدخل في كتابته ، قد يكونان دائما متقدمين على العقل النقدي حين ينصب على الشعر ، سواء كان شعر المرء أو شعر غيره . إلى لا أعدوان أو أكد أن ثمة علاقة ذات دلالة بين خير شعر وخير نقد في الحقبة الزمنية الواحدة . فعصر النقد هو أيضا عصر الشعر النقدي . وعندما تحدث عن الشعر الحديث بوصفه نقديا على نحو بالغ أعنى أن الشاعر المعاصر ، الذي ليس مجرد منشئ لمنظومات رشيقة ، مجبر على أن

لديه ، شخصيا ، إلا القليل الذي ينقله ، ولكنه اكتشف صيغة جديدة : أن الشعر ليس ديننا ولكنه بديل كبير عن الدين - إنه ليس مشروب البورت الضعيف الذي قد يستسلم للنفاق ، وإنما هو قهوة بلا كافيين ، وشاي بلا تانين . وقد امتدت عقيدة أرنولد ، ومُسخت بعض الشيء ، إلى مذهب « الفن للفن » إن هذه العقيدة قد تلوح ارتدادا إلى الإيمان البسيط في حقبة من الزمن أسبق ، حين كان الشاعر أشبه بطبيب أسنان ، ورجلا ذا وظيفة محددة . غير أنها كانت في الحقيقة اعترافا يائسا باللامسؤولية ، فشعر التمرد وشعر التراجع ، لا ينتميان إلى النوع نفسه .

ونحن في عصرنا قد تحركنا ، تحت ضغط دوافع متنوعة ، نحو مواقف جديدة ، فمن ناحية دفع علم النفس الناس ليس فقط إلى فحص أذهان الشعراء بيسر واثق ، أدى إلى بعض ألوان السرف الخيالي والنقد المنحرف ، وإنما أيضا إلى فحص أذهان القراء ومشكلة « التوصيل » - وهي كلمة ربما كانت تهربا من القضية . ومن ناحية أخرى فإن دراسة التاريخ قد أوقفتنا على علاقة كل من شكل الشعر ومعناه بأوضاع زمانه ومكانه - وربما كان النقد السيكولوجي والنقد السوسولوجي هما أكثر تنوعات النقد الحديث نبلا للإعلان ، بيد أن عدد الطرق التي تتناول بها مشكلات النقد لم تكن في يوم من الأيام بهذه الكثرة أو هذا الإرباك . غاية الأمر أنه لم تكن هناك افتراضات مستقرة عن كنه الشعر ، أو السبب في أنه ينتج ، أو جدواه ، أقل مما يوجد في يومنا هذا . ويلوح أن النقد قد انقسم إلى أنواع كثيرة متباينة .

لم أقم بهذه المراجعة الوجيزة لتطور النقد ، كي أنتهي منها إلى ربط نفسى بأى اتجاه معين في النقد الحديث . وآخر الاتجاهات التي أريد أن أربط نفسى بها هو الاتجاه السوسولوجي . وإنما أنا أذهب إلى أننا قد نتعلم الكثير من النقد وعن الشعر من فحص تاريخ النقد ، لا بوصفه مجرد قائمة بأحكام متتالية عن الشعر ، بل بوصفه عملية إعادة تكييف بين الشعر والعالم الذي ينتج فيه ومن أجله . بوسعنا أن نتعلم شيئا عن الشعر ، وذلك - ببساطة - عن طريق دراسة ما اعتقده الناس عنه في حقبة بعد أخرى ، دون انتهاء إلى النتيجة السخيفة القائلة إنه ليس ثمة ما يقال ، وإنما الرأي يتغير . وثانيا نجد أن دراسة النقد ، لا على أنه سلسلة من التخمينات العفوية بل على أنه إعادة تكييف ، قد تعيننا أيضا على استخلاص بعض النتائج عما هو باق أو أبدي في الشعر ، وما لا يعدو أن يكون تعبيراً عن روح عصره . ومن طريق اكتشاف ما يتغير ، وكيف ، ولم ، فقد يمكننا أن نفهم ما لا يتغير . وبفحصنا لمشكلات ما لاح لهذا العصر أو ذاك أنه أمر مهم ، قد يمكننا أن نأمل بعض الشيء في توسيع حدودنا ، وتحرير ذواتنا من بعض تحيزاتنا . وسأورد ، عند هذه النقطة ، قطعتين قد أجدها الفرصة لإيرادها مرة أخرى . إن الأولى من تصدير (درايدن) لقصيدته المسماة سنة العجائب Annus Mirabilis :

« إن أول توفيق لخيال الشاعر هو الابتكار ، بمعناه الأمثل ، أو العثور على الفكر . وثاني توفيق هو التوهم أو تنويع ذلك الفكر واشتقاقه أو صياغته ، كما يصوره الحكم - على النحو الأمثل -

المطاف ، شيء آخر . ومن إحدى وجهات النظر ، يطمح الشاعر إلى وضع الممثل الهزلي في صالات الموسيقى . وهو إذ يعجز عن تغيير بضائعه لتناسب الذوق السائد ، إن كان هناك أى ذوق سائد ، فمن الطبيعي أن يرغب في وجود حالة للمجتمع ، يمكن أن يكون محبوبا فيها ، وتوضع فيها مواهبه موضع التطبيق على أحسن نحو . وهو - من ثم - يهتم اهتماما حيا بـ جدوى الشعر . وستعالج المحاضرات التالية المفهومات المختلفة لجدوى الشعر في أثناء القرون الثلاثة الأخيرة ، كما يتمثل في النقد ، وخصوصا النقد الذي كتبه الشعراء أنفسهم .

ملحوظة على الفصل الأول

عن نمو الذوق في الشعر

قد لا يكون من غير الملائم ، في صدد بعض القضايا المشار إليها في الفصل السابق ، أن ألخص هنا بعض ملاحظات قدمتها في موضع آخر عن تطور الذوق وهي ، فيما أمل ، ليست منبئة الصلة بتدريس الأدب في المدارس والكلية .

ربما كنت أهمم القول في ضوء تاريخي الخاص دون مسوغ ، أو ربما كنت - على النقيض من ذلك - أذكر ما هو متداول بين المدرسين وعلماء النفس ، عندما أتقدم بالتراض أن غالبية الأطفال حتى الثانية عشرة أو الرابعة عشرة ، مثلا ، قادرون على صرب معين من الاستمتاع بالشعر ، وأن غالبيتهم ، في سن البلوغ أو حول ذلك ، لا يجهدون فيه مزيدا من الفناء ، ولكن أقلية صغيرة تجد ذائبا متعطشة للشعر حل نحو مختلف تماما عن أى استمتاع خبرته من قبل . ولست أدري ما إذا كان ذوق صغار البنات في الشعر مختلفا عن ذوق صغار الأولاد ، ولكنى أعتقد أن استجابات هذه الطائفة الأخيرة موحدة إلى حد كبير . « هوراثيوس » ، « دفن سيبرجون سور » ، « بانوك بيرن » و « الانظام » لنتيسون ، وبعض مواويل الحدود . إن الميل إلى الشعر الحزبي أو الدموي لا ينبض إحباطه أكثر مما ينبض إحباط الولع بالجنود الصفيح والمسدسات اللعب . وقد كانت المتعة الوحيدة التي حصلت عليها من شكسبير هي متعة نيل الشاء لأن قرأته ، ولو أن كنت طفلا ذا عقل أكثر استقلالاً ، لرفضت أن أقرأه أساسا . وإذا أحيى أن الذاكرة كثيرا ما تخون ، يلوح أن أذكر أن ميل الباكر إلى نوع المنظومات التي يميل إليها صغار الأولاد قد اختفى حوالى سن الثانية عشرة ، تاركاً إياي - لمدة عامين - دون أى نوع من الاهتمام بالشعر على الإطلاق . وإن لا أستطيع أن أسترجع في وضوح ذكرى اللحظة التي تصادف لي فيها - وأنا في الرابعة عشر أو نحو ذلك - أن أقع على ترجمة فتزجرالد لرباعيات « عمر الحيام » ملفاة في مكان ما ، وذكرى هذا المدخل الجارف إلى عالم جديد من المشاعر التي أثارها في هذه القصيدة ، لقد كانت أشبه بتحول مفاجئ ، وقد بدا لي العالم شيئا جديدا تصبغه ألوان براقعة عذبة ومؤلمة . ومن ثم فقد سلكت درب المراهقة المألوف بقراءة بيرون وشلي وكينيس وروزيك وسوينبرن .

يطرح على نفسه مثل هذا السؤال : « لم الشعر ؟ وهو لا يكتفى بأن يسأل : « ما الذي أقوله ؟ » ، وإنما الأخرى أنه يسأل : « كيف أقوله ولن ؟ » . إن علينا أن نوصل - إذا كان ذلك توصيلاً - لأن الكلمة قد تكون تهرباً من القضية ، خبرة . وهي ليست خبرة بالمعنى المألوف لهذه الكلمة ، لأنها قد لا توجد - متشكلة من عدة خبرات شخصية مرتبة على نحو قد يكون بالغ الاختلاف عن طريقة تقويمنا للأمور في الحياة العملية - إلا في التعبير عنها . وإذا كان الشعر شكلاً من أشكال « التوصيل » ، فإن ما يوصل إلهاماً هو القصيدة نفسها ، في حين لا يوصل إلا عرضاً الخبرة والفكرة اللذين يداخلان في صنعها . إن وجود القصيدة يقع في مكان ما بين الكاتب والقارئ ، فإن لها حقيقة ليست ببساطة هي حقيقة ما يحاول الكاتب أن « يعبر » عنه ، أو خبرة كتابته لها ، أو خبرة القارئ أو الكاتب ، من حيث هو قارئ لها . وهل ذلك فإن مشكلة ما « تعنيه » القصيدة أصعب كثيراً مما يلوح لأول وهلة . ولو أن قصيدة في عنوانها « أربعماء الرماد » أعيد طبعتها ، لفكرت في أن أقدم لها بهذه الأبيات لبيرون من قصيدته « دون جوان » .

التمنى البعض يرسم خطة هرية

ضد عقيدة هذه البلاد وأخلاقياتها

وهم يتبعونها في هذه القصيدة ، في كل بيت .

ولست أدعى أني أفهم تماماً

معنى ما أقوله ، حينما أكون دقيقاً جداً ،

ولكن الحقيقة هي أنه ليس لدى شيء مخطط

ربما ، باستثناء ، أن ألوذ بلحظة من المرح . .

إن ثمة تحذيراً نقدياً رجيحاً في هذه الأبيات ، غير أن القصيدة ليست مجرد ما كان الشاعر « يتوهم » أو ما يدركه القارئ ، كما أن فائدتها ليست مقصورة تماماً على ما كان المؤلف يتوهم أو ما فعله فعلاً للقراء . فعل الرخم من أن كمية المتعة التي منحها أى عمل فني منذ خروجه إلى حيز الوجود ونوعيتها ليست بالامر الخارج عن موضوعها ، فحدها لا نحكم قط على العمل على هذا الأساس . ونحن لا نتساءل - بعد أن يجررنا ، بعمق ، مرأى قطعة من المعمار أو سماع قطعة موسيقية - « ما الذي استفدته أو ربحته من رؤية هذا المعبد أو سماع هذه الموسيقى ؟ » وإن السؤال المتضمن في عبارة « جدوى الشعر » هو ، بمعنى من المعاني ، هراء . غير أن ثمة معنى آخر للسؤال . ذلك بأننا إذا ضربنا صفحا عن تنوع الطرق التي استخدم بها الشعراء فنهم ، بدرجات متفاوتة من النجاح ، رامين إلى الإرشاد أو الإقناع ، فلا ريب في أن الشاعر يرغب في منح المتعة ، أو في أن يسأل أو يلهي الناس . ومن الطبيعي أن يتجهج بأن يتمكن من أن يشعر بأن التسلية أو التلهية يستمتع بها أكبر عدد من الناس وأكثرهم تنوعاً بقدر المستطاع . فعندما يضيّق أحد الشعراء عمداً من نطاق جمهوره ، باختياره أسلوباً للكتابة أو موضوعاً ، يكون هذا موقفاً خاصاً يتطلب تفسيراً وتبريراً . غير أني أشك فيها إذا كان هذا يحدث قط ، فكذلك تكتب بأسلوب ذائع شيء وكونك تأمل في أن تذيع كتابتك ، في نهاية

ينبغي أن يكون واضحا أن نمو الذوق تجريد ، فإنك إذا وضعت نصب عينيك هدفا مؤداه أن تستمتع ، بترتيب الجدادة الموضوعي الصحيح ، بكل شعر جيد ، إنما تكون ساعيا وراء طيف ، ينبغي أن نترك مطاردته لأولئك الذين يطمحون إلى أن يكونوا « مثقفين » أو « متعلمين » ، والذين ينظرون إلى الفن على أنه من الكماليات وإلى تذوقه على أنه مما يزين المرء . ذلك بأن نمو الذوق الحقيقي ، القائم على الشعور الحقيقي ، لا يفصل عن نمو الشخصية والحلق^(٣) . إن الذوق الصادق ناقص دائما ، ولكننا جميعا ، في الحقيقة ، أشخاص يعثورهم النقص ، والشخص الذي لا يحمل ذوقه في الشعر ميسم شخصيته المتميزة ، بحيث تكون هناك اختلافات بيننا وبينه فيما نحبه ، فضلا عن أوجه شبه واختلافات في الطريقة التي نحب بها الشيء نفسه ، هو شخص يحتل أن يكون بالغ الإملال ، إذا نحن ناقشنا معه الشعر ، بل إننا قد نذهب إلى حد القول بأن امتلاك المرء في الشعر « ذوقا » أفضل مما يلائم مرحلته من النمو ، لا يعني تذوقا لأي شيء على الإطلاق ، فذوق المرء في الشعر لا يمكن أن يفصل عن اهتماماته وعواطفه الأخرى ، وإنما هو يؤثر فيها ويتأثر بها ، وينبغي أن يكون محدودا ، كما أن نفس الإنسان محدودة .

إن هذه الكلمة ، في الحق ، مقدمة لمسألة واسعة وصعبة ، هي ما إذا كان تعليم الطلاب كيف يتذوقون الأدب الإنجليزي ينبغي أن يمارس أساسا ، وما القيود التي يجب أن يدرج بها تدريس الأدب الإنجليزي على النحو الصحيح ، في أي منهج أكاديمي ، إذا كان ينبغي أن يدرس أساسا .

دفاع عن كونيتية مبروك

٢٥ نوفمبر ١٩٣٢

إن النقد الأدبي الذي أنتجه العصر الإليزابيثي ليس بالغ الضخامة من حيث الحجم ، وبالنسبة إلى ما كتبه جورج سينتسبري عنه فليس هناك الكثير - في بابه - الذي يضاف إليه ، أو الكثير الذي ينتقص من تقويمه النقدي له . وما يعنينا هنا إنما هو الرأي العام الذي يحتل أن يكونه الدارسون عنه ، من حيث علاقته بشعر ذلك العصر ، على أساس « قضيتين خابرتين » كان ذلك النقد يدافع عنها . فلوم الدراما الشائعة ، ومحاولة إدخال شكل كلاسيكي أشد صرامة ، كما يتمثلان في مقالة السير فيليب سيدن ، ولوم النظم المقفى ، ومحاولة إدخال تعديل للأشكال الكلاسيكية ، كما يتمثلان في مقالة كامبيون ، يمكن أن تعد - وقد عدت - أمثلة لافتنة للنظر ، لعدم النقد التصويبي ، ولتفوق الإلهام غير المتأمل على الحساب . ولئن أمكنني أن أبين أنه ليس من الممكن إقامة مثل هذا التقابل الواضح ، وأن علاقة الذهن الناقد بالذهن الخالق لم تكن علاقة عداة بسيط في العصر الإليزابيثي ، فسيكون من الأيسر أن أكشف عن الصلة الوثيقة بين الذهن الناقد والذهن الخالق في فترة زمنية تالية .

واعتقد أن هذه المرحلة قد استمرت حتى عامي التاسع عشر أو العشرين . ولما كانت مرحلة تمثل سريع ، قد لا تعرف نهايتها بدايتها ، فإن الذوق قد يندو بالغ الاختلاف . وهي ، كمرحلة الطفولة الأولى ، مرحلة أجرت على القول بأن كثيرا من الناس لا يقدم قط بعدها ، بحيث لا يكون تذوقه للشعر - إذا احتفظ به فيها إلى من الحياة - سوى ذكرى عاطفية لمسرات الشباب ، ربما كانت مرتبطة بكل مشاعرنا العاطفية الأخرى عند النظر إلى الوراء . إنها مرحلة استمتاع حاد ولا ريب ، غير أنه لا يجهل بنا أن نخلط بين حدة الخبرة الشعرية في مرحلة المراهقة وخبرة الشعر الجادة . ففي هذه المرحلة نجد أن القصيدة - أو شعر شاعر واحد - تغزو الوعي الشاب وتسيطر عليه تماما ، مدة من الوقت . إننا لا نراها ، في الواقع ، على أنها شيء له وجود خارج أنفسنا ، كما أننا في محارب الحب ، في أثناء الشباب ، لا نرى الشخص (المحبوب) قدر ما نستخلص وجود موضوع خارجي يضع في حالة حركة تلك المشاعر الجديدة والمبهجة التي انغمسنا فيها . ونتيجة ذلك ، في كثير من الأحيان ، نوبة من « الشخيلة » قد ندهوها محاكاة ، على قدر ما نظل واعين بمعنى كلمة « المحاكاة » التي نستخدمها . إنه ليس اختيارا متعمدا لشاعر نحاكبه ، وإنما هو كتابة في ظل نوع من التملك الشيطاني ، من جانب شاعر واحد .

وتأتي المرحلة الثالثة ، والناضجة ، من مراحل استمتاعنا بالشعر عندما نكف عن التوحيد بين أنفسنا والشاعر الذي يتصادف لنا أن نقرأه ، وعندما نعي ما يمكن أن نتوقعه من أحد الشعراء ، وما لا نستطيع أن نتوقعه . إن للقصيدة وجودها الخاص المستقل عنا . فهي قد كانت هناك من قبلنا وستظل باقية بعدنا . فعند هذه المرحلة وحدها ، يندو القارئ معدا للتمييز بين درجات العظمة في الشعر . أما قبل تلك المرحلة ، فغاية ما نستطيع أن نتظره منه هو أن يفرق بين الحقيقي والزائف - والقدرة على القيام بهذه التفرقة الأخيرة ، ينبغي دائما أن تمارس أولا . فالشعراء الذين نعد إليهم في مرحلة المراهقة لا يترتبون في أي طبق موضوعي من التبريز ، وإنما يترتبون بحسب المصادفات الشخصية التي تجعلهم على علاقة بنا ، وهذا صواب . وإن لأشك فيها إذا كان من الممكن أن نشرح لأطفال المدارس ، أو حتى لطلبة الجامعة ، اختلافات الدرجة بين الشعراء ، وأشك فيها إذا كان من الحكمة أن نحاول ذلك ، فهم لم يكتبوا بعد من الخبرة بالحياة ما يجعل هذه المسائل ذات كبير معنى بالنسبة إليهم . إن إدراك السبب في أن شكسبير أو دانتي أو سوفوكليس يشغل المكان الذي يشغله ، إنما هو شيء لا يتأتى إلا على نحو بالغ البطء ، وعبر مجرى الحياة . وإن المحاولة المتعمدة لمصارعة الشعر الذي لا يروقنا مزاجيا ، بطبيعتنا ، والذي لن يروقنا بعضه قط ، خليقة بأن تكون نشاطا بالغ النضج بالتأكيد . إنه نشاط يميزنا عن الجهد المبذول فيه ، ولكنه لا يمكن أن يزكى للشباب دون أن يحمل معه ذلك الخطر الجدي : خطر إمانة حساسيتهم للشعر ، والخلط بين النمو الصادق للذوق والاكتمال الزائف له .

أنه ما كان يمكن للكاتب في ذلك العصر أن يفهم من بعض المعرفة بالموسيقى . ولست أستطيع أن أتصور أن أنشودة من نوع « امض أيها الموت بعيداً » قد نظمت إلا بالتعاون مع موسيقى^(٩) . ولكن فلننشد إلى كامبيون ودانيل . إن أحد مجادلتها مهمة ، لا لأن أحدهما كان على صواب أو خطأ تماماً ، وإنما لأنها جزء من النضال بين العناصر المحلية والأجنبية ، وهو الذي خلق أعظم شعر لدينا نتيجة له . لقد دفع كامبيون إلى الحد الأقصى بنظرية لم يمارسها ، هو نفسه ، كثيراً . غير أن الحقيقة الماثلة في أنه كان بمقدور الناس آنذاك أن يفكروا هبر مثل هذه الخطوط إنما هي حقيقة ذات دلالة .

إن مقالة سيدنى التى ترد فيها قطعه الهازلة بالمسرح المعاصر ، والتى كثيرا ما يستشهد بها ، ربما تكون قد كتبت في مرحلة باكراً مثل عام ١٩٨٠ ، وهى - على الأقل - قد كتبت قبل أن نكتب مسرحيات العصر العظيمة . ولستأظن أن الكاتب الذى لم ينم - هوبرا - على تذوق حى (لحوال) تشفى تشيس لحسب ، وإنما نَم أيضاً على تذوق تشوسر ، وأفرد بالذكر أعظم قصيدة له « ترويلوس » ، قد كان خليفاً أن يعنى عن امتياز شكسبير . غير أننا عندما نفكر في ذلك العدد الكبير من المسرحيات الرديئة ، وعدد المسرحيات الثمينة وإن تكن ناقصة ، التى لم يعش سيدنى ليقراها أو يراها مثل ، لا نستطيع أن ننكر أن مراثيه تنطبق على الحقبة بأكملها بعض الانطباق . نحن معرضون ، حين نفكر في عصر شكسبير ، إلى أن نتخيل شيئاً أشبه بحقل خصيب كانت ألوان النبات الهضارة إلى جانب الخططة الجميلة تزدهر فيه ، وما كان ليتمكن أن يستوصل فيه الأول ، دون خطر أن يستوصل الثالث . فلندع الاثنين ينمون حتى يأل وقت الحصاد . لست ميالاً إلى إنكار ذلك العدد غير العادى من الكتاب ذوى العبقرية الشعرية والمسرحية الحقة ، ولكننى لا أستطيع أن أحول بين نفسى والشعور بالأسف لأن بعضاً من أحسن مسرحياتهم ليس أحسن مما هو عليه . يقول سيدنى : « وهكذا فإننا إذا لا نملك - بالتأكيد - ملاهى صائبة ، في ذلك الجزء الملهوى من مأسينا ، لا نجد سوى البذاءة ، غير الجديرة بأى أذن كريمة ، أو عرضاً مسرفاً للغباء ، يصلح بالتأكيد لأن يثير ضحكة عالية ، ولا شيء غير ذلك . » إنه مصيب تماماً ، فليست مسرحية البديل إلا مثالا وحيداً في مقابلتها المسرفة بين جلال الحبكة الرئيسية وتلك الحبكة الثانوية الخفية ، التى تستمد منها عنوانها . إن مسرحيات مارستون وهوبرود - وهذا الأخير كاتب على بعض القدرة المسرحية ، أما الأول فأكثر من ذلك بكثير - مشوهة على نحو مشابه . وفى « ساحرة إدمونتون » نجد المراءى القديم للمسرحية تشتمل على عناصر ملهوية ومأسوية ، من المحقق أن كلا منها قد أسهم به كاتب مختلف ، ويرتفع كل منها - في بعض اللحظات - إلى قمم عالية في بابيه ، ولكن التحامهما شديد النقص . وإن لأجد إعادة تكيف الحالة النفسية التى تتطلبها منا هذه المسرحية مرفقة جداً . والآن فإن رغبة النظارة في « التفرج الملهوى » هى - فيما أعتقد - تعطش باقى للطبيعة الإنسانية ، ولكن هذا لا يعنى أنها تعطش بنبهى إشباعه . إنها تنجم عن التقار إلى القدرة على التركيز . إن الهزلية وقصص الحب ، بخاصة إذا تبلى بالخروج من الاحتشام ، هى

إن كل امرئ قد قرأ رسالة كامبيون المسماة « ملاحظات من فن الشعر الإنجليزي » ، ورسالة دانيل المسماة « دفاع عن القافية » . إن كامبيون الذى كان ، باستثناء شكسبير ، أقدر أستاذ للغنائية المغناة في عصره ، كان ، على وجه اليقين ، في وضع ضئيف لا يمكنه من مهاجمة القافية ، وهذا هو ما لم يتوان دانيل ، في رده ، عن أن يلاحظه . إن رسالته معروفة لأغلب القراء على أنها لا تعدو أن تكون مستودعاً لقطعتين بالغنى الجمال ، هما تعالى ما لورا الوردية الخلدتين ، « Raving war begot » ، ولعدد من سائر التدرجيات يشهد أغلبها - لضعف مستواه - ضده . إن التجريب في الأوزان الكلاسيكية لا ينال من السخرية اليوم قدر ما كان ينال قبل عصر روبرت بريدجز . ولست أعتقد أن شعراً إنجليزياً جيداً يمكن أن يكتب بالطريقة نفسها التى يدافع عنها كامبيون ، لأن العبقرية الطبيعية بلغة - وليس سلطة الأقدمين - هى التى ينبغى أن تقرر . وقد اتجهت شكوك دارسين أفضل منى إلى أن النظم اللاتينى قد تأثر بالنماذج اليونانية أكثر مما ينبغى ، ولست أعتقد أن عروض قصيدة « عهد الجمال » نفسه ناجح ، فىلأن قد ظللت دائماً أؤثر منظومات دكتور بريدجز الباكراً ، والأشد تقليدية ، على تحاربه التالية . وقصيدة لوزا باوند المسماة « المسافر البحرى » هى ، من ناحية أخرى ، شرح فخيم يستغل موارد لغة أم . وإثنى لأرى تأثيرها النافع في عمل بعض الشعراء الشباب الأكثر تشويقاً اليوم . إن بعض أشكال النظم الإنجليزى الأقدم بهذا إعجلاً ، على نحو حسن . ولكن النقطة الجديرة بأن نقف عندها ليست هى أن كامبيون كان غلطاً كلية ، فإنه لم يكن كذلك ، أو أنه انهزم تماماً إزاء رد دانيل ، وينبغى أن نتذكر أنه في مسائل أخرى كان دانيل أحد أعضاء المدرسة النازعة إلى إضفاء الطابع الكلاسيكى . فنتيجة الجدال بين كامبيون ودانيل هى إقرار كل من هذين الأمرين : أن الأوزان اللاتينية لا يمكن أن تحاكى طبق الأصل في الإنجليزية ، وأن القافية لا هى بالامر الضرورى ولا هى من فضول القول . أضف إلى ذلك أنه ما من نظام عروض ابتكر يمكن أن يعلم أحداً كيف يكتب شعراً إنجليزياً جيداً . والامر ، كما لاحظ مستر باوند كثيراً ، هو أن الجملة الموسيقية هى الشئ المهم^(١٠) . إن الإنجاز العظيم لفن النظم الإليزابيثى يتمثل في تطويره للشعر المرسل . فالشعراء المسرحيون ، ثم ملثون في نهاية المطاف ، هم ورنه سسر الحقيقيون . وكما أن بوب الذى استخدم ما هو - اسمياً - نفس شكل الأبيات الزوجية التى استخدمها درايدن ، لا يشبه درايدن كثيراً ، وكما أن كاتب اليوم ، الذى يتأثر تأثيراً صادفاً ببوب ، لن يشعر بالرغبة في استخدام تلك الأبيات الزوجية أساساً ، فكذلك نجد أن الكتاب الذين تأثروا بسنسر تأثيراً ذا دلالة ، ليسوا هم الذين حاولوا استخدام مقطوعته ، فهذه غير قابلة للمحاكاة . وثائق إنجاز عظيم لذلك العصر هو القصيدة الغنائية ، فغنائية شكسبير وكامبيون لا ندين ، أساساً ، بجمالها لاستخدامها القافية أو لوصولها بـ « شكل شعري » إلى مرحلة الكمال ، وإنما تدين به إلى الحقيقة الماثلة في أنها مكتوبة لشكل موسيقى ، أنها مكتوبة لتغنى . وليس من المحتمل أن تكون معرفة شكسبير بالموسيقى قابلة للمقارنة بمعرفة كامبيون بها ، غير

فولستاف ، لا في في شرارته وألاحيه ، دون مبالاة منه بشئون الدولة ، فحسب ، بل وهو يقود فرقته من المجندين ويتحدث مع الأقطاب المحليين ، نجد أن التفرج قد خدأ مقابلة جادة ، وأن هجاء سياسيا ينبع منه . وفي مسرحية « هنري الخامس » يزداد هذان العنصران اندماجا ، بحيث لا نجد سجلا إخباريا للملوك والملكات فحسب بل نجد كذلك ملهات عالمية ، يدلي فيها كل الممثلين بدلوهم في حدث واحد . غير أن التاريخيات ، وهي مسرحيات من نمط هابر مرض ، ليست هي بالتي نجد فيها أن التفرج الملهوي يندمج ، هل أقرب الأنحاء ، في وحدة شعورية أهل . ففي « الليلة الثانية عشرة » و « حلم ليلة صيف » نجد أن العنصر الهزلي أساسي لقالب أشد تعقيدا وتنميكا من أي قالب أنشأه كاتب مسرحي من قبل أو منذ ذلك الحين . والطرق على البوابة في مسرحية « ما كيت » قد أورد كثيرا هل نحو لا احتاج معه إلى توجيه الانتباه إليه . والأقل منه ذلك المشهد هل سفينة بومبي في مسرحية « أنطون وكلوباترا » ، فهذا المشهد ليس فقط ، وفي حد ذاته ، قطعة معجزة من الهجاء السياسي الساخر :

« إنه يحمل الجزء الثالث من العالم ، أيها الرجل . . . »

والما هو مفتاح لكل ما يسبقه ويلي . وإيضاح هذه النقطة هل النحو الذي يرضيكم خليك - فيها أحرف - بأن يتطلب مقالة كاملة ، في حد ذاته .

إن كل الذي أستطيع أن أؤكد هنا هو أنني أرى أن عنف المقابلة بين المأسوي والمهوي ، بين الجليل والمهبط من الدورة في مسرحيات شكسبير يختلف في عمله الناضج . وكل ما أمله هو أن تفضي المقارنة بين مسرحيات « تاجر البندقية » و « هاملت » و « العاصفة » بغيري إلى هذه النتيجة نفسها . وقد كنت يوما موضع اللوم لأن قلت إن شكسبير في مسرحيته « هاملت » كان يتناول « مادة جموحا » ، بل إن كلمان فسرت هل أنها تعني أن مسرحية (كوربوليوس) أعظم من مسرحية (هاملت) . ولست شديد الشغف بأن أقرر أي مسرحيات شكسبير أعظم من أخواتها ، فإن اهتمامي يتزايد لا بمسرحية من مسرحياته أو بأخرى بل بإنشائه في كليته . ولست أظن أنه مما ينتقص من قدر شكسبير أن نقول إنه لم ينجح دائما فذلك يتضمن نظرة بالغة الضيق إلى النجاح . وينبغي دائما ، أن نقدر نجاحه على أساس فهمنا لما حاول أن يحققه ، فإن أومن بأن الإقرار بسقطاته الجزئية هو اقتراب من تبين عظمتة الحقيقية هل نحولاً يحققه الاعتقاد بأن الله حباه دائما بإلهام مطلق . ولست أدعي أن إخال (دقة بدقة) (تيريلوس وكرسيد) أو (غير كل ما ينتهي بغيري) مسرحيات ناجحة كلية . ولكن لو حدث أن اختفت أي مسرحية من مسرحيات شكسبير فلن يكون في مقدورنا أن نفهم سائر مسرحياته كما نفهمها الآن . وفي مثل هذه المسرحيات لا يتعين علينا أن نضع في حسابنا درجة توحيد كل العناصر في وحدة عاطفة فقط ، وإنما يتعين علينا أن نضع في حسابنا خصائص الانفعالات التي ينبغي توحيدها ونوحيها ، وكذلك إحكام قالب التوحيد .

أشكال التسلية التي يسع العقل الإنسان أن يركز عليها انتباهه ، هل أكثر الأنحاء يسرا وحبا ، ولأطول مدة . بيد أننا نميل إلى بعض الهزل ، هل سبيل التخفف من عاطفتنا ، مهما يكن شهوانياً وإلى بعض العاطفة هل سبيل التخفف من الهزل ، مهما يكن بديها والجمهور الذي يمكن أن يبقى انتباهه مثبتا هل المأساة الخالصة أو الملهات الخالصة أكثر تطورا بكثير . كان المسرح الأثيني يحقق التخفف من خلال الجوقة ، وربما تكون بعض مأسية قد أسرت الانتباه ، وذلك - إلى حد كبير - بفضل إثارتها . وعندى إن « بيرنيس » راسين تمثل ذروة المدنية في المأساة ، وهي - هل نحو من الأنحاء - مسرحية مسيحية ، يحمل فيها الولاء للدولة محل القانون الإلهي . إن الشاهر المسرحي الذي يمكن أن يأسر انتباه القاري أو السامع في أثناء مدة (تمثيل) بيرنيس ، هو أكثر الكتاب المسرحيين تمدينا ، وإن لم يكن ، بالضرورة ، أعظمهم ، حيث إن ثمة صفات أخرى ينبغي النظر إليها .

والنقطة التي أريد أن أذكرها هي كما يلي : إن المسرحية الإليزابيثية قد جنبحت إلى الاقتراب من تلك الوحدة الشعورية التي يريدها سيدن ، فمن المأساة أو التاريخ الذي كان العنصر الملهوي متروكا فيه ، فارغا ، كي يقدمه مخرج بفضل الجالسون في مؤخرة المسرح (كما يفترض في بعض هزليات « فاوست » أن تكون اختصارا لمخرج أحد الممثلين الملهويين) ، وصلت المسرحية إلى النضج ، كما في « كوربوليوس » و « فوبلون » هل سبيل المثال ، ثم في « حال الدنيا » في جيل تال . وقد فعلت ذلك لا لأن الكتاب المسرحيين الطبعين أطاعوا أمان سيدن ، بل لأن التحسينات التي دافع عنها سيدن تصادف أن تكون هي التي من شأن أي مدينة أخلة في النضج أن تأخذ بها . والحق أن عقيدة : وحدة العاطفة كانت ، بالصدفة صائبة . وأظن ، عبورا ، أننا لأننا قد صرنا مهالين إلى تقبل فكرة « التفرج الملهوي » بوصفها من الأفكار الشائبة في المسرحية الإليزابيثية ، صرنا نخطئ أحيانا فهم نية الكاتب المسرحي ، مثلاً يحدث ، مثلاً ، عندما نعالج مسرحية « يهودي مالطة » هل أنها مأساة huffe-snuffe كبرى ، تشوها نوافل من القول مبريجة ، ذات فوق مشكوك فيه ، وبذلك نخطئ مرماها .

وقد يذكر بعض المعترضين شكسبير ، إما بوصفه استثناء متصرا من هذه القاعدة ، أو دحضا متصرا لها . وإن لأعلم جيدا كم أنه من الصعب أن نضع شكسبير في أي نظرية ، بخاصة إذا كانت نظرية من شكسبير . وليس بمقدوري أن اضطلع هنا بتبرير كامل ، أو أن أدخل في كل التحفظات التي تتطلبها (مثل) هذه النظرية . غير أننا نبدأ بـ « التفرج الملهوي » هل أنه ضرورة ذهنية عملية لازمة للكاتب الذي يتعين عليه أن يكسب عيشه من كتابة المسرحيات . إن الأمر الشائق حقيقة هو ما صنعه شكسبير من هذه الضرورة . وأظن أننا عندما نحول إلى مسرحية « هنري الرابع » نشعر ، في أكثر الأحيان ، بأن ما نريد أن نعيد قراءته ونوقف عنده هو حكايات فولستاف ، أكثر مما نود أن نوقف عند العبارات السياسية الطنانة لحزب الملك وخصومه . وهذا خطأ ، فنحن إذ نقرأ من القسم الأول إلى القسم الثاني ونرى

لأنها تمثل عبقرية شعب أجنبي ولغة أجنبية ، ومن ثم تحيز ضد الشكل الدرامي . واعتقد أن مسرحيات شكسبير التي تدنو من مراعاة الوحدات هي ، في هذا الصدد ، المسرحيات الأفضل . بل إن خليق أن أذهب إلى حد القول بأن ملك الدانمرك ، حين أرسل هملت إلى إنجلترا ، كان يحاول انتهاك وحدة الحدث ؛ وهي جريمة أسوأ ، بالنسبة لرجل في مثل مركزه ، من محاولة القتل . وليس ما دعونه وحدة العاطفة سوى مصطلح أكبر قليلا من وحدة الحدث .

ويقول بوتشر في طبعته لكتاب « الشعر » إن الوحدة تنجلى أساسا على نحوين :

« أولا في الصلة العلية التي تربط مختلف أجزاء المسرحية - بحيث تتداخل مع الأفكار والانفعالات وقرارات الإراة والأحداث الخارجية على نحو لا ينحل . وثانيا في حقيقة أن سلسلة الأحداث بأكملها ، إلى جانب كل القوى المعنوية التي تصادم ، موجهة إلى غاية واحدة . إن الحدث إذ يتقدم يتقارب عند نقطة محددة . وخط الهدف الذي يسرى في تضاعفه يندو أكثر اتضاحا . إن كل المؤثرات الثانوية تخضع للحس بوحدة أخذة في النمو ، والنهاية متصلة بالبداية بيقين حتمي ، وفي النهاية تتبين معنى الكل » .

وينبغي أن يكون واضحا أن مراعاة هذه الوحدة لا بد ، إذا أعطينا مواد درامية معينة ، من شأنها أن تكون عالية القيمة في غير هذا الموقف ، أن تقضى حتما إلى خرق لوحدة المكان والزمان^(٦) . أما من الزمان فإن أرسطو لا يعدو أن يلاحظ ، على نحو أقرب إلى العرضية ، أن الممارسة المألوفة للتراجيديا كانت تقصرها ، قدر المستطاع ، على فعل أربع وعشرين ساعة . والكاتب الحديث الوحيد الذي نجح في مراعاة هذه الوحدة بدقة هو مستر جيمز جويس . وقد فعل هذا ، دون أن ينحرف عن وحدة المكان ، إلا انحرافا طفيفا ، حيث إن حدثه بأكمله يقع في مدينة دبلن أو بالقرب منها . ودبلن هي أحد الأسباب المسهمة في تحفيق وحدة الكتاب بأكمله . هير أن السير فيليب سيدنى ، الذي كان ظهوره ينوء بععبه النقد الإيطالي ، والذي يحتمل ألا يكون قد قرأ أرسطو بالمعنى الذي قرأ به كتاب اللاتين والنقاد الإيطاليين هذه القراءة الواسعة ، لم يسرف في الشوط الذي قطعه إلا قليلا ، فقد كان مصيبا من حيث المبدأ ، وكان معدورا في لومه لدراما عصره ، إن ناقدا أعظم من سيدنى ، وهو أعظم نقاد عصره - بن جونسون - يقول عن حكمة :

« اعلم أنه ما من شيء يمكن أن يقضى إلى الأدب خيرا من فحص كتابات الأقدمين ، وعدم الاعتماد على نفوذهم وحده ، أو حمل كل شيء قالوه حمل التسليم ، وشرطة أن تستبعد آفات الحكم والتحدث ضددهم ، كالحسد والمرارة والتسرع والوقاحة والسخرية البذيئة . ذلك أنه إزاء كل ملاحظات الأقدمين ، ثمة خبرتنا الخاصة التي إذا استخدمناها وطبقناها ، كنا أقدر على التعبير عنها . من الحق أنهم فتحوا البوابات وشقوا الطريق الذي امتد أمامنا ، ولكن بوصفهم مرشدين لا قادة » .

وفيها بعد يقول :

قد يلوح أن هذا الأمر ينقلنا بعيدا عن تأكيد سيدنى البسيط لقواعد اللياقة التي ينبغي مراعاتها عند استبعاد المواد الخارجية ، ولكننا - في الحق - معه طوال الوقت . وحسبنا هذا ، في الوقت الحاضر ، من وحدة العاطفة . غير أن سيدنى يلزم جانب الاستقامة في القوانين التي يصعب مراعاتها ، فهو يقول دون مواربة : لا ينبغي على خشبة المسرح أن تمثل غير مكان واحد ، وأقصى مدة تفترض فيها مسبقا ينبغي ، حسب مبدأ أرسطو والإدراك العام على السواء ، ألا تتعدى يوما واحدا . وإن وحدة المكان والزمان هذه حجر عثرة ، حتى لنخال أنها قد أصابها البيل منذ زمن طويل : إنها ، كععض القوانين الأخرى ، قانون ينتهك على نحو عالمي ، حتى إننا - كممثل بطله هود :

خلناها لموت ، وهي قائمة
ونائمة ، عندما ماتت » .

غير أن النقطة التي أريد تأكيدها هي أن الوحدات تختلف اختلافا جذريا عن التشريع الإنساني في أنها من قوانين الطبيعة ، وقانون الطبيعة - حتى عندما يكون من قوانين الطبيعة البشرية - إما هو شيء يختلف تمام الاختلاف عن قوانين البشر . إن نوع القانون الأدبي الذي كان أرسطو مهتما به لم يكن قانونا أرساه هو ، بل قانونا اكتشفه . إن قوانين (ولا أقول : قواعد) وحدة المكان والزمان تظل صائبة من حيث إن كل مسرحية تراعيها - بقدر ما تسمح مادتها بذلك - هي ، في ذلك الصدد وبذلك الدرجة ، أهل من تلك المسرحيات الأقل منها مراعاة لها . وإحال أنه في كل مسرحية لا تراعى فيها ، فإننا لا نتحمل خرقها إلا لأننا نشعر بأننا ربحنا شيئا ، ما كان ليمكثنا الحصول عليه لو أن القانون روهي . وليس هذا إقرارا بوجود قانون آخر ، فليس هناك قانون آخر ممكن ، وإلما لا يعدو الأمر أن يكون إقرارا بأنه في الشعر - كما في الحياة - تكون مهمتنا هي أن نستخلص أفضل ما يمكن استخلاصه من وظيفة سيئة . أضف إلى ذلك أنه ينبغي علينا أن نلاحظ أن الوحدات ليست ثلاثة قوانين منفصلة ، وإلما هي أوجه ثلاثة لقانون واحد . ونحن قد نتهك قانون وحدة المكان على نحو صارخ أكثر ، إذا نحن حافظنا على قانون وحدة الزمان ، أو العكس ؛ وقد نتهك هذين القانونين ، إذا نحن راعينا بدقة أكبر قانون وحدة العاطفة .

إننا ، أو أهلينا ، نبدأ بتحيز لا شعوري ضد الوحدات - أهني أننا لا نرى ذلك العنصر الكبير الموجود في شعورنا ، الذي لا يعدو أن يكون جهلا وتحيزا . أهني أن الشعوب الناطقة بالإنجليزية لها خبرة مباشرة وحقيقية بمسرحيات عظيمة تنتهك فيها الوحدات انتهاكا خليفا ، وربما بمسرحيات أدنى مرتبة تراعى فيها مراعاة أكبر .

أضف إلى ذلك أننا نشعر بتعاطف طبيعي وحتمي ومبرر ، إلى حد كبير ، مع أدب بلادنا ولغتنا ، وقد رأينا الوحدات تفرض علينا ، عندما كنا ندرس المسرح اليوناني أو الفرنسي ، إلى الحد الذي قد نظن معه أن شكلها المسرحي غير المألوف هو الذي يجعلنا لا نأبه لها قدر ما نأبه لمسرحيات شكسبير . يعادل ذلك احتمالا أن نكون لا نأبه لها

من أمر ، فإنه يجدر بنا أن نتذكر أن هذه الرسائل النقدية قد ظهرت قبل بداية العصر العظيم ، على وجه التحديد ، بحيث إنها إذا كانت علامة على شيء فهي علامة على النمو لا الاضمحلال .

وفي هذه الاندفاعات البسيطة نجد ، على شكل جنين ، القضايا النقدية التي قدر لها أن تناقش فيما بعد بزمان طويل . إن الحديث عن الشعراء بوصفهم صانعين ومهدين لا يحمِلنا إلى بعيد . ولا ينبغي أن يلج على فكرة الإلهام هذه بحيث تحمل على معناها الخرف ، بيد أنها تنم على بعض إدراك لهذا السؤال : « ما مضمون الشعر ؟ » . وبالمثل نجد أنه عند الحديث عن الشعر في هذه الخلقة العلى تظهر قضية العلاقة بين الفن والأخلاق ، وأخيرا فإن التأكيدات البسيطة الغائلة بأن الشعر يمنح بهجة عالية ، ويحل المجتمع ، تتضمن شيئا من الوهم بمشكلة علاقة القصيدة بالقارئ ، ومكان الشعر في المجتمع . ذلك بأنك إذا بدأت مرة ، فلن يمكنك أن تتوقف . وقد بدأ هؤلاء الناس ، قبل أن يظهر شكسبير .

وسأكون قد تحدثت في غير طائل ، إذا كنت قد ولدت انطبعا بأن أهداف ، ببساطة ، إلى تأكيد أهمية مجموعة مهمة ، أو الأخرى أبخس قدرها ، من رجال الأدب ، يفترض في ذوقهم أنه كان مضادا للذوق عصرهم . ولو كان ذلك هو هدف ، لاصطنعت خطة في المبالغة مختلفة ، ولعاجتهم بوصفهم أفرادا متعددين ، ونقلت شيئا - على وجه الخصوص - عن أهمية جون ليل الخاصة في تطوير النثر الإنجليزي والمثلهة بمعناها الأمثل . لقد كان هدف ، بالأحرى ، هو أن أحده علاقة الثيارات النقدية بالتيار العام للنشاط الخلاق ، ونحن نجد أن بعض هؤلاء الكتاب يمكن تجاهلهم في ذلك الشكل من المسح التاريخي الذي لا يعنى بحركة الأدب في مجموعها ، وإنما - على أقل المستويات - مجرد الصلاحية للقراءة ، الذي يهدف إلى أن يوقفنا على الأعمال التي ما زال بمستطاعتنا أن نستمتع بها ، يؤكد الكتب التي وجد الناس أنه يجدر بهم أن يستمروا في قراءتها ، وما زالت ذات قيمة لنا ، بغض النظر عن وضعها التاريخي . إن أعمال السير فيليب سيدن ، إذا استثنينا بعض سوناتات ، ليست من بين تلك الأعمال التي يسع المرء أن يعود إليها ، من أجل الترويح البالي ، وإن قصته المسماة « أركاديا » لمن صروح الإملال . بيد أن قد رغبنا في أن تؤكد أنك عندما تنظر إلى تلك الحقبة ، مهتما بتطور وهما النقدي في الشعر ونحوه ، فلن يمكنك أن تفصل مجموعة من الناس عن أخرى ، ولن يمكنك أن تضع خطأ وتقول : ها هنا ماء أسن ، وهنا التيار الرئيسي . وفي الدراما يلوح أن لدينا ، من ناحية ، كل بنية رجال الأدب تقريبا ، وهم حشد من الدارسين جاءوا من أوكسفورد وكامبريدج لكي يكسبوا عيشا متواضعا في لندن ، رجال ذوو سوية وذوو خصاصة ، مستثمون تقريبا . ولدينا - من ناحية أخرى - جمهور يقظ طلبة شبه هيجي ، ومولع بالجامعة والبلادة ، يشتمل على كثيرين من نفس ذلك الطراز من الناس الذي يلتقي به المرء في المسارح المحلية البعيدة اليوم ، يلتبس تسليمة رخيصة يتشبه لها وجدانه ، وتوقظ روحه ، وتشبع حب استطلاعهم . وبين المسلمين ومتلقى التسليمة ثمة

« فليفل أرسطو وغيره من الاحترام ما هم جديرون به . غير أنه إذا وسعنا أن نقوم بمزيد من الاكتشافات للصدق والملاءمة ، فلم يحسدونا ؟ »

وقد كان من الطبيعي لعصوف دائرة كونتيسة مبروك ، يكتب بينها الأدب الشعبي ما زال في معظمه مهجيا ، أن يكون أكثر تحرفا وأقل تسامحا من بن جونسون الذي كان يكتب قرب نهاية أيامه ، وثمة ماض خلاق من ورائه ، يستعرض عمله الخاص العظيم . لست أدعي أن نقد سيدن قد أثر في الشكل الذي اصطنعته المسرحيات الشعرية التالية أكثر مما فعل جريفيل ، مثلا ، أو دانييل ، أو ألكسندر . إن الطريق الرئيسي الذي كان يمكن لدائرة كونتيسة مبروك أن تؤثر ، من خلاله ، في مجرى الشعر الإنجليزي هو تأثير سينسر المدين العظيم . وقد مارس سينسر تأثيرا عظيما في مارلو ، وكان مارلو أول من بين ما يمكن عمله بالشعر المرسل في قصيدة طويلة . ويلوح في تأثير سينسر إلى الحد الذي يخلق في معه أن أقول إننا ما كنا لنحصل ، بدون ، على أرهف تطورات الشعر المرسل ، وينبغي أن يكون مثل هذا الاشتقاق ، في حد ذاته ، كافيا لاستنفاذ أصدقاء كونتيسة مبروك وأقاربها ، من غمرة النسيان ، وكافيا لتكريم جهودهم النقدية ، ورفعهم من عار الانتهاء إلى طائفة هواة الفنون الأثرياء النبيل المحتد ، أو المعضدين لكلاسية صعبة الإرضاء عقيمة ، معادين للتطوير .

حسبنا هذا من المشكلتين الحقيقيتين ذوات التشويق الخاص ، اللتين نالتا اهتمام النقاد الإنجليزيين : مشكلة الشكل المسرحي ومشكلة تخنيك النظم . أما عن البدعة التي وضعها سيدن ، ومدججه للشعر والشاعر ، فذاك ما سأقول عنه المزيد عندما أصل إلى مقارنته بامتداح شل للشاعر ، وكذلك - إن جاز لي أن أقول ذلك - رسمه على يد ماثيو أرنولد . إن بنام ووب يلعبان دور الجوقة لسيدن ، وهما يكرران علينا القول إن الشعر صناعة ويذكرنا بأن كلمة Toleiv معناها يصنع - وترجمي التحيات بالفم إلى « المحاكاة الأرسطية » ، ولكن لا يلوح أن أحدا من كتاب الحقبة قد تغفل ، على نحو حقيق ، في فكرة المحاكاة . وتشوه آراء أفلاطون وأرسطو ، بوصفها متخيلات إعلان حصيف من مراجعة كتاب « ويريدنا » . إن نعتقد أن أفلاطون وأرسطو متحذنان في افتراضهما أن « كل حكمة ومعرفة متضمنة ، على نحو صوري ، في تلك الغريزة الإلهية التي ظنا أن النسي Vates عندهما موحى إليه بها » وتُسْتَغْل فكرة الوحي الإلهي إلى أقصى حد ممكن ، فالشاعر مبرهن كل من الحكمة الإلهية والدينيوية ، وممارس تأثيرا خلقيا . ونجد أن « المحاكاة » تبرز هنا مرة أخرى . وأخيرا ، فإن الشاعر يمنح البهجة ويساعد ماديا ، من الناحية العملية ، على الحفاظ على مستوى الثقافة والرقى به . ما من بلاط تكتمل أجهاد بدون ، وما من شعب عظيم ما لم يكن له شعراؤه . ونسرى في أحاديث سيدن وبنام ووب بعض ملاحظات ماضية . وإن كلمة بنام التمهيدية من الكلام لبالغة التشويق . لست معنيا بهذه المقالات ولا بالظروف التي ظهرت فيها ، برغم أنه قد يكون لي أن أتقدم ، عبورا ، بكلمة شكر إلى جونسون ، لأن مقالته « مدرسة الامتحان » استشارتها . ومهما يكن

كثيرا ، من البلاء ، أو يدفعون دفعا إلى الحيرة ، بحكم ضرورة أن يكونوا مسلمين . لقد كان معاشهم يعتمد على ذلك ، وكان عليهم أن يسألوا أو أن يتصوروا جوعا .

تجانب أسامي في المنتصر ، وحس الفكاهة ، وحس الصواب والخطأ . إن أسوأ خلطة يمكن للشعر أن يرتكبها هي أن يكون بلهيا . وقد كان الكتاب المسرحيون الإليزابيثيون ينقلون ، إن قليلا وإن

• يستكمل نشر الترجمة الكاملة لكتاب: جدوى الشعر وجدوى النقد ١٩٣٣ ، في الأعداد القادمة (التحرير)

مكتبة

الهوامش :

(٤) عندما يقول مستر دينكوتر (في كتابه الشعر الفيلكوري) : إنه لا يوجد شكل شعري جديد يمكن اكتشافه في الإنجليزية فإن تصويره الخاص للشكل هو الذي يحول دون الجدة ، وهو يعني في الواقع ، أنه لا يمكن أن يكون ثمة شكل شعري جديد يشبه الأشكال القديمة تمام الشبه ، أو يشبه ما يخال الأشكال القديمة عليه . انظر كتابا غريبا عن علاقة الشعر بالموسيقى ، موجها إلى القراء الذين ليست لديهم معرفة بتكنيكات الموسيقى ، وهو كتاب صحر اللحن لجون مري جيون (فنت) .

(٥) إن الضيق الحقيقي لأغانى شكسبير هل أغانى كامبيون لا يكمن في باطن هذه الأغاني ، بل في موسيقاها . وقد علفت ، في موضع آخر ، حل الفحة الدوامية العميقة لأغانى شكسبير في المواضع التي ترد فيها من مسرحياته .

(٦) يعتبر كاستلفترو علة هو السند في وحدة المكان . وليس هذا المفهوم ، بطبيعة الحال ، بالمفهوم الأوسطي .

(١) مقتطفان من رسائل نورتون مأخوذة من كتاب حيلة ورسائل تشارلز إليوت نورتون . (هوتن ، ميفلون : ٢ ج) .

(٢) لاحظ هنا ، كما كان يمكن أن لاحظ في أي موضع آخر ، أن التقرير الذي تشتمل عليه هذه الجملة الأخيرة معرض لأن يكون إغراء لا منطقيا لعقل القارئ ، ونحن نطق حل أن ميلتون شاعر أعظم كثيرا من كولي ، وأنه من نوع مختلف أكثر تفوقا . ثم نحن نسلم ، دون فحص ، بأن الفرق بينهما يمكن أن يصاغ في هذه المقابلة المرتبة ، ونقبل - دون دراسة - تلك الضيقة بين الحيل والوهم التي لم يعد كولردج أن اكتفى بفرضها . ومقابلة على درجة عالية ، - جدا - هو ، أيضا ، عنصر من عناصر الإغراء . انظر ص ٥٨ .

(٣) عندما أقول هذا فإن أرفض أن أجبر إلى أية مناقشة لمعنى كلمتي شخصية وخلق .

الأسلوبية الوصفية

أو أسلوبية التعبير

تأليف : بيير جيرو

ترجمة : منذر عياشي

ولكننا لن نستطيع أبداً أن نمبر عن فكرة بحثة أو مجردة ؛ ذلك لأن مضمون التعبير معقد ، فأنا أستطيع أن أقول مثلاً : « أشكركم » ؛ وإذا أمعنا النظر في هذا القول فسرى أنه من ناحية صوتية فقط يتضمن ثلاثة وجوه :

أ- الأصوات ذاتها ، مستقلة عن أية نبرة خاصة : إن لها في كلمة « أشكركم » قيمة إيضالية بحثة ، وهي تبليغ المحادث امتناناً .
ب- إن « النبر » العفوي وغير الشعوري يكشف عن الأصول الاجتماعية أو الريفية ، وعن الميول النفسية البيولوجية في الوقت ذاته .

ج- وهناك النبر الإرادي الذي يهدف إلى إحداث انطباع محدد لدى المحادث ؛ ويكون ذلك حين أعبر عن احترامي أو هزئي ، أو حين أحدث أثراً مضحكاً (بتقليد لهجة من اللهجات) أو حين أحاول أن أتميز بلهجة ما .

وتتمثل هذه الوجوه الثلاثة على كل المستويات اللغوية : المفردات ، والصيغ ، والنحو ، حيث أمتلك عدداً من الوسائط للتعبير عن امتنان : « تفضلوا بقبول شكري » ، « أشكركم كثيراً » ، « شكراً » ، « أوه ، شكراً » ، « أنت صديق » ، إلى آخره .

ثمة قيمة ثلاثية للتعبير إذن :

- القيمة المفهومية أو العامة ، وهي منطق التعبير .

- القيمة التعبيرية ، وهي غير شعورية تقريباً ، وتقوم على النظام الاجتماعي والنفسى والفيزيولوجي (علم وظائف الأعضاء) .

١ - أسلوبية التعبير :

لقد أقامت البلاغة باسم البيان ، كما رأينا ، قواعد للتعبير الأدبي ، فأعدت الجداول وصنفت الصور الكفيلة « التي تجعل الفكرة محسوسة باستخدام الصورة » ، والتي « تشدد الانتباه باستقامتها أو أصالتها » .

إن الصعوبة التي تكمن في نقل أبنية إلى الفرنسية ، ذات قيمة أسلوبية ، ترتبط بصيغة أو بنحو لغة إعرابية ونظام حر ، وإن قدم السهات التي يقوم عليها مفهوم الأسلوب كما حدده دولاب فرجيل ، وخاصة الخلق الأدبي الجديد ، والعلاقة بين اللغة ، والكتاب ، ومؤلفه ، لأمر تستوجب استدعاء سقوط هذا النظام .

ولذا نجد أنفسنا مضطرين إلى إعادة النظر في مفهوم الصور وعطائها الأسلوبى ، كما نجد أنفسنا مضطرين إلى إعادة طرح قضية التعبير .

إن التعبير فعل يعبر عن الفكر بوساطة اللغة . وتتألف اللغة من أشكال (زمن الأفعال ، الجمع ، المفرد) ، ومن بني نحوية (الحذف ، نظام الكلمات) ، ومن كلمات هي أيضاً أدوات للتعبير .

إن الفكر ينجز نفسه بالتعبير ضمن الأشكال ، ويدخل في الجوهر القاعدي . ومثله في ذلك مثل دخول الحياة في الجسد . ومن هنا فإن دراسة التعبير تقف على ناصية اللغة والتفكير ، واللسانيات من جهة أولى ، كما تقف على ناصية علم النفس ، والاجتماع ، والتاريخ من جهة أخرى . ولذا فإن هناك قواعد للتعبير ، تعد مثل علم النفس إزاء علم التشريح ، كونها القواعد الوصفية التقليدية .

الفرنسية ، ثم أتبعه بكتاب آخر هو « الوجيز في الأسلوبية » . وقد أسس ، معتمداً على قواعد عقلانية ، أسلوبية التعبير . وعمل على تعريف موضوعها منذ الوهلة الأولى . إنه يقول : « تدرس الأسلوبية وقائع التعبير اللغوي من ناحية مضامينها الوجدانية ، أي أنها تدرس تعبير الوقائع للحساسية المعبر عنها لغوياً ، كما تدرس فعل الوقائع اللغوية على الحساسية » .

وتابع بالي ضمن هذه الحدود تحقيقه بدقة كبيرة . وقد لاحظ أن كل فكرة تتحقق في اللغة ضمن سياق وجداني تكون موضع تقدير إما عند المتكلم وإما عند السامع . ومثلاً ، عندما أعطى أمراً ، أستطيع أن أقول : « افعلوا هذا » بدون أي نبر ، أي بالبقاء على مستوى الإيصال البحت . أو أقول : « أوه » ، « افعلوا هذا » ، أو « آه ! إذا أردتم فعل هذا » أو « أوه » ، نعم ، افعلوه » . وأكون بهذا قد عبرت عن رغبتي ، وعن أمل ، وعن نفاذ صبري . ويمكننا أن نقول أخيراً : يستطيع شكل الأمر أن يترجم العلاقات الاجتماعية بين من يعطى الأمر ومن يتلقاه ، وذلك كما في : « افعلوا هذا » ، « هل تريدون فعل ذلك » ، « هيا ، افعلوا هذا لي » ، إلى آخره .

يشكل المضمون الوجداني للغة ، إذن ، موضوع الأسلوبية عند شارل بالي . ولكن دراسة الحالة الوجدانية التي تنعكس في ظرف من الظروف ، تبدو أقل من دراسات البنى اللسانية وقيمها التعبيرية عموماً . ذلك لأن المقصود هو أسلوبية اللغة وليس أسلوبية الكلام . فإنا عندما يُنسى إلى وقوع حادث ما ، أصرخ : « يا للمسكين ! » . ونرى في هذا التعبير ، من وجهة نظر لسانية ، أمرين : الأول نداء تعجبي (مرتبط بالنهر) ، والثاني حذف . وتؤكد الأسلوبية أن التعجب والحذف أداتان للتعبير عن انفعال بشير فيه السياق هنا إلى أن المقصود هو الشفقة ، وأنها تبقى على مستوى التعبير .

ولنأخذ مثلاً آخر :

« أما بعد ، كيف تسيطر يا حامي العزيز على هذا اليأس الصغير ؟ هل ستصعب فضحكك أبداً على صهرك ذي القفة المثقوبة » (صهر السيد بواريه)^(١) .

يحمل بالي أولاً على تحقيق هوية التعبير « القفة المثقوبة » ، الذي يعني : المسرف المبلر . وهذا ما يشكل قيمته الإيصلية . أما على مستوى القيمة الأسلوبية فهو يعني ما يلي :

١ - أن هذا التعبير عبارة عن استعارة ذات مضمون واقعي وعسوس ، يخاطب الخيال بحدته .

٢ - وأن طبيعته ، أي الاستعارة ، تنتج أثراً مضحكاً .

٣ - وأنه يتسبب إلى اللغة المألوفة ، ويفترض ثمة علاقات اجتماعية خاصة بين المتكلمين .

ولكن بالي يرفض أن يتساهل عن استخدام المؤلف له ، كما أنه لا يطرح السؤال على نفسه ليعرف ما إذا كان التعبير مناسباً لسياق الشخصيات ، وللمواقف ، ولللهجة الخطاب المسرحي - وهذه

- القيمة الانطباعية أو القصدية : وهي قيمة جمالية ، وأخلاقية ، وتعليمية للتعبير . ويجب أن نميز هنا بين القصدية المباشرة والطبيعية ، والقصدية الثانية المقلدة للفنان أو الممثل . وتشكل القيمتان الأخيرتان قيمياً أسلوبية .

وإذا كانت طريقة اللفظ ودرجة الصوت في جملة « أشكركم » تعبر عن التقدير ، والسخرية ، والضحك ، والرفعة ، إلخ ، فلأن ثمة طرقاً عدة لنطق هذه الجملة . وينطبق هذا الأمر على ما نمتلكه من كلمات وبني نحوية متعددة ، نسخرها للتعبير عن فكرة واحدة .

إن مفهوم القيمة الأسلوبية يفترض إذن ، وجود عدد من الطرق للتعبير عن الفكرة نفسها . وهذا ما نسميه بالمتغيرات الأسلوبية ، التي تشكل كل واحدة منها طريقة خاصة للتعبير عن المفهوم ذاته .

وإذا نظرنا إلى البناء « بول يضرب بيير » ، فسنرى أنه ليس لنظام الكلمات أية قيمة تعبيرية ، وذلك لأنه لا وجود إلا لنظام ممكن واحد ، في حين تمتلك اللاتينية ، على العكس من ذلك ، ثلاثة أبنية هذه الحالة ، ولكل واحد منها قيمة خاصة ، أما في الفرنسية فيون نظام الكلمات فيها ليس له إلا قيمة إيصلية . وهو عبارة عن مورفيم (جذر) يعادل الحركات الإعرابية في اللاتينية .

وعندما ينضج نظام الكلمات في الفرنسية نفسه لصالح الوظيفة القاعدية ، فإنه يفقد جزءاً من قيمته التعبيرية . ولذا كان مفهوم الترادف إذن ، هو قاعدة أسلوبية التعبير . ولا يمكننا ، على كل حال ، أن نلحق به جميعاً تعريفاً أسلوبياً كما نفعل ذلك في معظم الأحيان . وفي الواقع ، فإن البنى التي ليس لها قيمة تعبيرية مثل : « بول يضرب بيير » لها قيمة أسلوبية ، فسياقها المميزة إنما تكون في لا تعبيرتها على وجه الدقة ، أو في قيمتها التي تبلغ درجة الصفر .

وهناك ، من جهة أخرى ، فئة من الكلمات تتمتع بتعبيرية داخلية وطبيعية : كالكلمات التي تحاكي أصواتها أصوات الأشياء ، أو كالكلمات الصوتية الممللة ، مثل « مظلم » أو « روتيني » ، حيث يقف الذهن فيها على علاقة بين شكل الكلمة ومعناها . وتفرد هذه الكلمات يكمن في هذه السمة التي لا تمتلكها معظم كلمات اللغة .

وهكذا تصبح أسلوبية التعبير دراسة لقيم تعبيرية وانطباعية خاصة بمختلف وسائل التعبير التي في حوزة اللغة . وترتبط هذه القيم بوجود متغيرات أسلوبية ، أي ترتبط بوجود أشكال مختلفة للتعبير عن فكرة واحدة . وهذا يعني وجود مترادفات للتعبير عن وجه خاص من أوجه الإيصال .

وإن هذا التعريف الذي كان بذرة في « مقال الأسلوبية » أخذ يتضح ويظهر شيئاً فشيئاً في أبحاث بالي الخاصة ، وفي أبحاث تلاميذه وحلفائه .

٢ - أسلوبية بالي :

خلف شارل بالي سوسير في تدريسه لللسانيات العامة في جامعة جنيف ، ونشر عام ١٩٠٢ / كتابه « مقال الأسلوبية

ضمن قواعد ضاعفت وظيفتها - أو على الأقل ضاع الشعور بوظيفتها . هذا في حين نرى أن بالي أراد أن يعنى وظائف اللغة ، وليس وظائف بعض الصور الجامدة ، كما أراد أن يعنى اللغة عبر متغيراتها اللامتناهية وينها الحياة .

٣ - امتدادات أسلوبية بالي

لقد كان لبالي الفضل في ابتكار موضوع أسلوبيته بوضوح ، كما كان له الفضل في تسجيل الحدود التي أرادها ضيقة بوهي كامل .

إنه ضيق حقل دراسته ، وجعله حكراً على الناحية الوجدانية ؛ أى أنه أبعد القيم التعليمية والجمالية .

وإذا نظرنا إلى الإعلان النابوليون مثلاً ، فسرى أنه يميل من خلف الأوامر والأخبار التي ينقلها - إلى فرض فكرة القوة - وفكرة جلال السلطة التي تنشأ هذه الأفكار عنها . وقد اعتمد هذا الإعلان على سيات لفظية ونحوية خاصة . وذلك ما يفعله الكاتب ؛ فهو باختياره لكلماته وتعابيره يؤكد القيمة الجمالية لرسالته ، ويعلو بالإبصار البسيط . غير أن بالي لم يعن إلا بدراسة اللغة العامة ، المتكلمة والعفوية ، وذلك بغض النظر عن كل توسع في أشكالها الأدبية .

ويمكننا أن نقول أخيراً ، إنه اهتم بدراسة اللغة مفردات وقواعد ، ولم يتم بدراستها استملاً خاصاً ، أو لم يتم بما يستطيع الفرد أن يفعله بها في ظروف معينة وغايات محددة .

لم يلاحظ هذا التعريف أو لم يقبل قط من قبل معاصريه ، أو من قبل خلفائه المباشرين . ولهذا السبب نرى أن عدداً من الدراسات تنتمي إلى أسلوبية بالي دون أن تختلط بها ، سواء كانت هذه الدراسات تمشي وقع الحاضر على الحاضر في ميدانها ، أو كانت مستوحاة لها من خلال مفهومها الأكثر رحابة : إن النظم القاعدية النفسية هي التي درست العلاقات القائمة بين الشكل اللسان والتفكير .

وهناك مؤلفات كثيرة عاجلت هذا الموضوع مثل : « التفكير واللغة » لـ ف . برينو ، و « موجز القواعد الفرنسية » لـ دامورت وبيشون ، و « مبادئ اللسانيات النفسية » لـ فان غينيكان ، و « دراسات في علم النفس اللسان » لـ جوس ، و « قواعد الأخطاء » لـ فري ، إلى آخره .

وتختلف كل هذه المؤلفات بحسب ما يتجه المؤلف إليه : اللغة أو فكرة التعبير . وكذلك بحسب ما يصفه : البنى أو تحليل الوظائف . وأيضاً بحسب ما يقدر : هل هو المجموع أو ذلك الجزء من الفكر أو من اللغة ؟ ولكن ، في كل الأحوال ، نرى أنفسنا ضمن ميدان العلاقات التي تربط بين التفكير واللغة ، حيث تقوم دراسة بالي ، وحيث تطرح قضايا ، تعود في أصلها تقريباً ، إلى الأسلوبية مباشرة كما حددها .

أمور بعدها قضية من قضايا جماليات الأدب - وللأسلوب وليس للأسلوبية ، وذلك على حسب مصطلحاته .

وبعد أن يطرح بالي المبادئ التي تسمح بتحديد التعبير ومن ثم بالتحقق من وقائعه ، يدرس السيات الوجدانية ، ويقسمها إلى آثار طبيعية وآثار استدعائية .

ثمة علاقات طبيعية بين الفكر والبنى اللسانية المعبرة عنه ، وهناك نوع من التبادل بين الشكل والمضمون ، كما أن هناك استعداداً طبيعياً يقرر في الشكل بالتعبير عن بعض فئات الفكر .

وإنه لأمر طبيعي أن يعبر اسم التصغير عن اللطف والرقه ، أو أن يكون للتضخيم قيمة سيئة . فهناك علاقة طبيعية بين الصوت والمعنى في الكلمات المحاكية ، وفي عدد كبير من الكلمات : إذا أخذنا كلمة « مظلم » مثلاً فمن الطبيعي أن تكون قادرة على أن تعبر عن فكرة الظلام . وليس عملاً قسرياً أن يعبر نداء التعجب أو الحذف عن الشفقة ، ولكن ما كان ذلك كذلك إلا بفضل استعداد هذه البنى لإنتاج حركة الانفعال . ويمكن أن يقال الشيء نفسه - ولكن على مستوى آخر - وهو أن تمييز المعنى بين « هش » و « واو » لأمر طبيعي لأن التمييز ينشأ مباشرة من اشتقاقات هذه الكلمات وتاريخها .

تأثي كل الفوارق بوساطة « الآثار استدعاء » . فالأشكال هنا تعكس المواقف التي تتحقق فيها ، وهي تستجدي أثرها التعبيري من المجموعة الاجتماعية التي تستعملها . وإننا لنحكم على تعبير من التعابير بأنه مبتذل لأن أناساً مبتذلين كانوا قد ابتدعوه أو بنوه . وهكذا فإن كل كلمة ، وكل بنية ، تنتمي إلى منطقة خاصة من مناطق اللسان ، وإلى حالة محددة من حالات اللغة : فهناك لغات خاصة بطبقة من الطبقات ، كما أن هناك لغات خاصة بوسط من الأوساط ، مثل : (الفلاحية ، والريفية) ، والمهنية مثل : (الطبية ، والإدارية ، والشعبية) . وهناك لغات خاصة بأجناس الخطاب ، مثل : (الخطاب العلمي ، والأدبي ، والشعري) . وهناك أخيراً نبرات صوتية مثل : (النبرة المألوفة ، والعامية ، إلخ) . وكل طبقة من هذه الطبقات تتميز من الأخرى بنبرات ، وبكلمات ، وبأصيلة خاصة . وهذه بدورها تعكس - أو بمصطلحات بالي تستدعي - مشاعر ومواقف ذهنية أو اجتماعية خاصة .

وتتعلق هذه القيم المستدعية بالنبرة (المألوفة ، والرفيعة) ، كما تتعلق بلغة المتخاطبين (المصير ، الطبقة ، المجموعة الاجتماعية ، واللهجة) .

وهكذا نرى أن موضوع الأسلوبية عند بالي هو دراسة المضمون الوجداني والعاطفي أو المستدعي . وهي تنتمي ، في النتيجة ، إلى البلاغة القديمة بما في ذلك صورها ، ونبرها ، وأساليبها ، وهوايب فرجيل التي تعلمنا أن كلمة (face) غطت علوى ، وأن كلمة (visage) غطت مبتذل ، وأن كلمة (garbe) غطت هزلى . ولكن البلاغة وقتئذ لم تعلمنا إلا جدولاً من الفئات الشكلية ، المتبلورة

– الصوتية التعبيرية ، وهي تدرس المتغيرات الناتجة عن المزاج وعن السلوك العفوى للمتكلم .

ويشكل العنصران الأخيران موضوع الأسلوبية الصوتية . وهو يهدف إلى إقامة جدول بالطرق الخاصة لحصر التعبيرية : النبر ، التنغيم ، المد ، التكرار ، إلى آخره .

وتعتمد الأسلوبية الصوتية على مفهوم المتغيرات الصوتية الأسلوبية . ويمقدار ما يكون للغة حرية التصرف في بعض العناصر الصوتية للسلسلة الكلامية ، تستطيع أن تستخدم هذه العناصر لغايات أسلوبية .

إننا نرى في الفرنسية مثلاً ، أن نبر التكثيف ليس له قيمة وظيفية ، إنه لا يحدد معنى الكلمة . وذلك بعكس الإنكليزية ، حيث (a présent) (الحاضر) و (I pressent) (أمثل) تشكيلان كلمتين مختلفتين . وينتج عن ذلك أن اللغة الفرنسية تستطيع أن تنقل النبر إلى داخل الكلمة دون أن تغير المعنى لتظهر بمتغير انفعالي : وهذا ما يبين الفرق بين (épouvantable – مرعب) بوضع النبر فوق المقطع الثانی وبين (épouvantable) ذات النبر الطبيعي .

ولقد درس ماروزو هذه الظاهرة وأظهر أن الفرنسية تحتوي إلى جانب النبر الوجداني القائم في (épouvantable) نبراً إلحاحياً يفرز عنصراً معنوياً ، ففي كلمة مثل (im – pos – sible) أضح النبر فوق السمة السلبية للكلمة .

ويدرس كذلك التفصيل ، المهمل أو المعطل ، الملح أو المعلق ، الطبيعي أو القسري .

ويشكل النبر ومرعة النطق كثيراً من المتغيرات الأسلوبية التي تحدد التعبير . وثمة ألف طريقة لنطق (To be or not to be) . وتشكل دراسة الأداء ، أيضاً ، قسماً من أربعة أقسام من البلاغة . ومن ثم ينبغي للأسلوبية أن تدرس أسلوب كبار الممثلين مع كل ما يحملونه من تقاليد ، واصطلاح ، وإبتكار متفرد .

وهكذا فإن في حوزة اللغة نسقاً كاملاً من المتغيرات الأسلوبية الصوتية ، التي يمكن أن نميز من بينها – وذلك على حسب مصطلحات بالي – الآثار الطبيعية : النبر ، المد ، التكرار ، المحاكاة الصوتية ، الجناس الاستهلاكي ، التناغم ، كما يمكننا أن نميز بعض الآثار بالاستدعاء : نبر الطبقة ، والريف ، والمهنة ، والنطق لقديم ، والطفولي ، والأجنبي .

ونأخذ بعين الاعتبار أيضاً تميز ترويتزكوي بين النمطين اللاشعوري والعفوي الذي يظهر فيه المزاج معبراً عن ذاته ، والسمة الشخصية ، والحالة العضوية أو الخلقية ، والمشاعر ، والرغبات ، وبين النبر الاصطناعي والواحي الذي ينتهي الحداد ، والإقناع ، والدخدة ، والفرض أو التأكيد . وهذا ما أشرنا إليه سابقاً بالقيم التعبيرية ، والقيم الانطباعية . وإن هذه القضايا ، للأسف ، لم تدرس إلا قليلاً .

وهناك مؤلفات أخرى ، على العكس من ذلك – قائمة ضمن تقاليد بالي – أجهدت نفسها لتحفظ بالأسلوبية ضمن الحدود التي وضعها لها بالي . ولكن لم يكن في مقدورها مع ذلك إلا أن توسع مفهوم الوجدانية الذي سريماً ما بدا ضيقاً إلى حد ما ، حتى نعوّدها بالي نفسه إلى تغييره بمفهوم التعبيرية لاحقاً .

ولقد اتسعت التعبيرية فيما بعد فشملت دراسة التعبير الأدبي . إن وجهة النظر المشروعة هذه تفتح باباً من أبواب المخاطرة – وهذا ما لاحظته بالي – نتيجة للخلط بين دراسة أدوات التعبير ودراسة الأسلوب الفردي ، على أساس أن كل أسلوب أدبي يميل إلى أن يصبح أسلوباً فردياً . ولم يكن في المندور ثلاثي هذا الأمر دالماً .

ولقد ظهرت أهمال كثيرة تابعت أبحاث بالي وأكملتها ، تلك الأبحاث التي تعنى أساساً بالفردات . ولكننا إذا أعينا النظر رأينا أن الأصوات ، والبنى الصرفية ، والتراكيب النحوية ، تشكل أدوات تعبيرية تتساوى مع الكلمات .

إن حقل البحث غير محدود ، وإن التنقيب فيه ما يزال في بدايته . ونستطيع ، كمن نطفر بنظرة شاملة لهذه القضايا ، أن نقرأ مؤلفات (م . غريساو) و (م . ماروزو) المثمرة ، فسوف نرى فيها حقلاً من الجنايب التعبيرية للغة الأدبية الفرنسية : استعمال الأصوات ، والكلمات ، والفئات القاعدية ، وبناء الجمل ، وترتيب العبارة ، والنظم ، كما سنرى الدراسات المنهجية بشكلها التفصيل .

إن هذه الدراسات لا تستطيع أن تزعم وذلك في الحالة الراهنة أنها كاملة ، وذلك لأنها ، بغض النظر عن الأسباب ، لا تغطي إلا جزءاً بسيطاً من الحقل المفتوح أمام الأسلوبية .

وتبين معظم الدراسات الأحادية للتفصيلات بأن مجموعة من العناصر في طريقها الآن إلى تشكيل أنظمة على مستوى الانشغافات التقليدية للقواعد ، مثل : الصوتيات ، والصرف ، والنحو ، والدلالة التعبيرية . والأسلوبية ، في كل هذا ، ليست إلا جزءاً جديداً من اللسانيات ، يشير إلى أن وجهاً خاصاً من أوجه التعبير يثير اهتمام كل العناصر اللغوية .

٤ – صوتيات التعبير

عرف « ترويتزكوي » ، في كتابه « المبادئ الصوتية » إطار الأسلوبية الصوتية ، أخذاً بذلك مخطط « ك . بولهير » : ولقد ميز :

– الصوتية التمثيلية . وقد سميناها فيما سبق المفهومية ، وهي تدرس الصوتيات بوصفها عناصر لغوية موضوعية وقاعدية .

– الصوتية الندائية ، وسميناها الانطباعية . وهي تدرس المتغيرات الصوتية التي تهدف إلى إحداث أثر على السامع .

المصدر ، والماضى المستمر للسرد . وهذه كلها أشكال أدبية ، شددت إليها انتباه اللسانين بصفة خاصة . واللغة العامة ، حين هجرت هذه الأشكال ، ابتدعت لنفسها متغيرات أسلوبية ذات محصول فعال إلى درجة أن هذه المتغيرات قد تخصصت في أجناس معينة .

إن صيغة الفعل الناقص تدل على التحذلق في المحادثة وتثير الضحك . وأما الماضى البعيد فهو فعل قديم ، ريفى أو ادعائى . غير أن الحاضر التاريخى يعطى للقصة تشريفاً حاراً ، قصيراً وتلقائياً . وأما فيما يخص الماضى المستمر للصيغة الإشارية ، فإن قيمه متعددة . ونحن نعلم مدى الاستخدام والتفريط الذى قام به الروائيون الطيبيون . وثمة كلام كثير حول كل هذه القضايا . كما أن هناك دراسة عن القيمة النفسية المنطقية لصيغة الفعل في اللغة المتكلمة ، وأخرى عن الإطناب الشفوى ، وثالثة عن حذف صيغة المصدر للسرد ، ورابعة عن الماضى البعيد عند الروائيين وكتاب المسرح ، وخامسة عن الماضى المعرف وصيغة الفعل الناقص في المسرح المعاصر .

ونلامس مع بناء الجملة قضية من القضايا الأكثر أهمية في نحو الأسلوب . وهى لا تتعدى حدود المقارنة بين جملة لبوسكيه وأخرى لفولتير ، وجملة لبروست ، وأخرى لجيد ، وجملة لكلودل وأخرى لفالبرى ، وجملة لالرو ، وأخرى لسارتر ، وذلك لكى نحس أنه إذ كانت المفردات هى جسد الأسلوب ، فإن بناء الجملة هو روحه .

وليس لدينا إلا قليل من الدراسات الجامعة ، التى تتناول هذه القضية الصعبة ، أى خارج الملاحظات القاعدية الموجهة للجملة البسيطة ، والجملة المعقدة ، والتجاور ، والوصل ، والتعليق ، والموازنة ، والترابط ، والانقطاع ، والموجهة عموماً إلى تلك الصور التى عرفتها البلاغة القديمة . وقبلنا درست هذه القضايا بمعزل عن الدراسة الرائعة التى قام بها (ب . غوبرينا) عن المضمون الوجدانى للجملة المعقدة (الوصل ، والتعليق ، وجمع التكسير) . وتتجلى أصالة المؤلف فى أنه رأى فيها « تعبيراً كاملاً » ، أى أنه رأى النحو فى علاقته مع النبر ، والحركة ، والمحاكاة المكملة له .

ولقد ميز (غوبرينا) ، من جهة أخرى ، بين الأسلوبية الخالصة (الأسلوبية الوجدانية لبالي) والأسلوبية أو علم أدوات التعبير . ولقد كان نظام الكلمات فى الجملة موضوع دراسات معمقة .

٧ - دلالة التعبير

تعد المفردات المصدر الأساسى للتعبيرية ، وهى ما تُدرس ، على كل حال ، بصورة أفضل حتى هذه اللحظة . ويمكننا أن نقول إن كتاب « مقالة الأسلوبية » لبالي بمثابة دراسة للألفاظ . أما عن مستوى الدلالة ، فنطرح قضية الآثار الطبيعية للكلمات والآثار الاستدعائية ، كما تطرح - من جهة أخرى - قضية تغيرات المعنى .

وإننا لنملك ، على العكس من ذلك ، أدباً هائلاً عن الواقع . والتناغم فى البيت الشعرى ، كما نملك الشيء نفسه عن القيمة التعبيرية أو الرمزية للأصوات . وهذه قضايا وجدت فى كل الأزمنة ، وأثارت خيال التقنيين والحواة من كل حذب وصوب .

٨ - صرفية التعبير

إن المحصول الأسلوبى للبنى الصرفية ضعيف عموماً فى اللغة الفرنسية .

إن التكوين فيها ، من جهة أولى ، ضيق جداً : فلنقارن بين (L'apple - Tree) ، شجرة التفاح للإنكليز ، و (تفاحتنا - pomier) . إن الشهور بالاشتقاق أزاله عنها التطور الاشتقاقى : فكلمة (inimicus) أو كلمة (Fabrica) بقيتا فى اللغة اللاتينية مرتبطتين بـ (amicus) وبـ (Faber) ، فى حين أن الجذر قد اختفى تماماً فى الكلمات الفرنسية (ennemi - عدو) و (Forge - كور الحدادة) . وإن كلمتين مثل (soleil - شمس) و (oreille - أذن) قد كفتا عن كونها اسم التصغير لما كانه فى الأصل . وقد أزلت الفرنسية ، من جهة أخرى ، صرفها الإعراب ، وبسطت تماماً تصريف الأفعال فيها . وهى تتردد ، أخيراً ، فى تشكيل كلمات ، منفصلة أن تهب ما تملكه منها معنى جديداً : فلنقارن الكلمة الوحيدة لتسمية المرأة (Femme - امرأة) فى مقابل ما تمنعه الإيطالية من أسباه :

(donnicciocota, donnacia, donnauci donnona, donnetina, donnetta, donna).

ومع ذلك فإن لثنتنا تمتلك نظاماً للتصغير وللتضخيم ذا قيمة وجدانية . وإن نفورنا من اللواحق (suffixe)^(١) المقيمة فى كلمات يبلغ طولها قامة ، هو مصدر من مصادر الأثر المستحب فى الأسلوب .

ثمة مشكلة تعترض المحصول الأسلوبى للاشتقاق . ولم تُدرس هذه المشكلة إلا قليلاً حتى الآن .

إن استخدام الفئات القاعدية مثل : الجنس ، والعدد ، ومختلف أجزاء الخطاب ، مهم الأسلوبية أيضاً . ولنفكر مثلاً فى قيمة التكبير فى (aucun - لا أحد) ، و (moine - كثير) ، حدة مرات (عند الملامية . ولنفكر فى استخدام الاسم المجرد ، وفى الجمع عموماً عند الروائيين الطيبيين ، كقولهم : « كانوا يباضاً » ، و « طيراناً » ...

٩ - نحو التعبير

تشكل دراسة الزمن والألفاظ فصلاً مهماً من فصول الأسلوبية . ولقد عولجت من منظور نحوى بحث ، أى بغية تحديد القيم الأسلوبية . ولا نستطيع إلا أن نبرز بداهة المحصول الأسلوبى للماضى المستمر ، ولصيغة الاحتمال ، وللحاضر التاريخى ، وصيغة

أ - الآثار الطبيعية :

ترتبط الآثار الطبيعية بنوعية الأصوات وبنية الكلمات . وهي بارتباطها هذا تعد جزءاً من الصوتيات ومن الصرف .

فهناك ، كما رأينا ، كلمات صوتية معلة ، تكون العلاقة فيها قائمة بين الصوت والمعنى . ويسهم شكل الكلمة ، قصيراً كان أم طويلاً ، في إعطائها كذلك قيمة أسلوبية ، وذلك على حسب تناغمها مع معانيها ، فكلمات مثل « هائل » و« عظيمة » تعد تعبيرية . وعلى العكس من ذلك تبدو كلمة مثل « إيجاز » ، التي نعى في اختصار ، وفي النتيجة - تبدو سيئة الصنع إلى درجة أنها نستخدم عادة بالمعنى المعاكس .

وبالإضافة إلى هذا هناك تحليل صرفي أيضاً ، ومحصل أسلوب للاشتقاق والتأليف .

ب - آثار الاستدعاء :

تشكل آثار الاستدعاء ميداناً رفيعاً للدلالة الأسلوبية . ونحيل إلى ما قلنا سابقاً عن النبر ، وعن لغات الأجناس ، والمصور ، والطبقات الاجتماعية ، والفئات الاجتماعية والأهالي .

إننا لا نخلط بين الكلمة والشئ ؛ إذ ليس سلفنا أن يقال (bombarde - منجنيق) أو (arquebuse - قربة)^(*) في قصة من قصص الحرب الإيطالية ، ولكن الكلمة هنا لا تكون بهذا الوصف إلا عندما تشير إلى سلاح حديث .

وسيقى مائلاً في أذهاننا حالات ماضية للغة ، ولتطور القيم الاستدعائية ، كأن نقول مثلاً : إن سلفية معاصرة لهذه هي سلفية مجردة من القيمة التعبيرية عند مولير ، في حين يحس بها رونسا كما لو كانت لفظاً مستحدثاً . كذلك فإن كلمة من الكلمات قد تبدو حبادية إذا ما قيلت في خرفة صغيرة ، ولكنها تستطيع أن تحدث أثراً بالغاً إذا قيلت في قاعة من القاعات .

ج - الصور أو تغير المعنى :

إن الصور أو تغير المعنى الذي يصبب الكلمات مصدر رئيسي من مصادر التعبيرية . ونحن نعلم أهمية الاستعارات في البلاغة القديمة .

ولقد استحوذت قضايا الأصل اللسان ، والنفسي المنطقي ، والاجتهاد ، للمجاز اللفظي ، وبنية المنطقية ، وإنتاجه الدلالي والتعبيري ، في كل الأزمنة على اهتمام لفلاسفة ، وعلماء الاجتماع ، وعلماء الجمال ، كما استحوذت على اهتمام اللسانيين .

وتكاد الدراسات التي أجريت على الصور ، والرموز ، والمجازات ، والتداعيات الثقافية عند الكتاب ، وفي الأجناس عبر المصور . أن تكون أكبر من أن تحصى . ولكن من الواضح أن ما ينقصنا الآن هو تعريف للمجازات اللفظية ، وتصنيف لها ،

ونظرية خاصة بها . وعندما أقول « ينقصنا » أقصد أننا نملك قرابة الخمسين .

وتحتل دراسة الصور المركز في الدراسات الأسلوبية . ويجب أن نميز ضمن أي معيار تعد هذه الدراسة جزءاً من أسلوبية التعبير أو من أسلوبية الفرد ، تماماً كما تم تعريفها . أما قضية أصول الاستعارة وجوهرها النفسي المنطقي ، والاجتهاد المنطقي ، والثقافي ، فكل هذا يعد جزءاً من ميدان الأسلوبية : أسلوبية الفرد أو أسلوبية الجماعة .

إن أسلوبية التعبير هي موضوع دراسة هذا الفصل . والقضية التي تطرح على مستوى هذه الدراسة هي قضية الإنتاج التعبيري للصور .

ويمكن للإنتاج أن يكون وجدانياً في عبارة مثل : « يجترق من الرغبة » ، كما يمكنه أن يكون سخرية ، أو بذهناً ، أو مثيراً للإعجاب ، إلى آخره ، كما يمكنه أن يكون أيضاً جمالياً وأدبياً .

وقد يكون أقرب إلى القوة ، وذلك يتعلق ببقاء تغير المعنى حياً إلى حد ما في اللغة . ونضرب على ذلك مثلاً : فكلمة « penser - فكر » تقابل « peser - الوزن » ، وكلمة « Tête - رأس » تقابل (Pot de terre - الأبرص) ولكن تعد هذه الكلمات تمنحنا الإحساس بأنها استعارات وكذلك فإن عبارات مثل : « يجترق من الرغبة » و« حجاب من الضباب » لم تعد معلة إلا قليلاً .

وتتعلق بأسلوبية تغيرات المعنى قضية المحظورات والتوريات : توريات الخرافة ، والظرافة ، واللباقة الشائعة في عصر من العصور ، وفي مجتمع من المجتمعات كلغة المتحدثين .

٨ - أسلوبية التعبير : خلاصة

إن أسلوبية التعبير دراسة تتناول القيمة الأسلوبية لأدوات التعبير ، مثل : التلونات الوجدانية ، والإرادة ، والجمالية ، والتعليمية ، التي تصبح المعنى بصفتها . وثمة قيم تعبيرية تخون المشاعر ، والرغبات ، والطبع ، والمزاج ، والأصل الاجتماعي ، وموقف المتكلم . كما أن ثمة قيماً انطباعية تترجم مقاصده العمدية ، والانطباع الذي يريد إعطائه ، والقيم ذات الأهمية الخاصة في التعبير الأدبي .

إن أسلوبية التعبير - كما صممها بالي - تعبيرية بحثية ، لا تعنى إلا الإيصال المألوف والمعقود ، وتستبعد كل اهتمام جمالي أو أدبي . ولقد توسعت الأسلوبية فيما بعد فشملت دراسة القيم الانطباعية والتعبير الأدبي .

وتعد القيم الأسلوبية للتعبير (تعبيرية وانطباعية) مصدر الآثار الأسلوبية . فبعضها آثار طبيعية ، ترتبط بالطبيعة اللسانية للشكل : أصوات ، شكل ، اشتقاق ، بنية ، إلى آخره ، وبعضها الآخر آثار استدعائية ، تنتج عن اشتراك هذه البنى مع المواقف والوسط الذي يستخدمها .

تكون أداة « لنقد النصوص » ، فإن الكاتب لم يزههم قط أنه سيعالج هذا الأمر الأخير .

ولقد غلب الاختلاط ، للأسف ، على معظم آراء خلفائه ، فإذا بهم يطبقون معايير في شرح النصوص ، كما لو أن المقصود بها سمات متصلة وليس مجرد أدوات .

إن نقد الأسلوب ، بوصفه نتيجة من نتائج اللسانيات التقليدية ، قد تغاضى عن التمييز الأساسي بين النظام والخطاب ؛ بين النمط والرسالة ؛ بين المعنى وآثار المعنى . وهو لم يستوعب الدرس الحاسم للبنىوية ؛ فهي تريد أن تكون اللغة نظاماً من القيم يتميز من تحفلها ضمن الرسالة التي تتألف فيها .

وهكذا فقد ذهب رواد رمزية الأصوات إلى الإلحاح على حرف الراء آلياً ، وإلى التشديد في إمالة كل حروف الباء ، وإلى الضغط على حرف الباء ، دون أن يشغلوا أنفسهم بمعرفة ما إذا كان السياق يحقق فعلاً إمكانات اللغة هذه ، على الرغم من أنه ليس في الرمزية شيء عبقى .

ولقد اتبعوا الطريقة نفسها في الخلط بين اللغة والخطاب ، فاكثفوا بتوزيع النص على جدول فارغ من الاستعارات ، والخلط ، والتقديم ، والبناء الوجداني ، الذي إذا وقعوا خارج سياقه فقدوا المعنى الذي يعزى إليه .

ولهذا السبب فإن أسلوبية بالي بتشكيلها فنية رائعة للسانيات ، لم تجدد في النهاية علم الأسلوب . وقد كان هذا أقل فيما يخص ناقلهم الأسلوبية مع موضوعها من كونها استخدمت استخداماً سيئاً ، وجهلت وظائف اللغة وعلاقتها مع النص .

ولقد أسست البنوية نقداً جديداً لأسلوبية النصوص ، فقام في الوقت نفسه على تحليل موضوعي لوظائف اللغة ، وعلى معايير جديدة للوصف .

إن آثار الأسلوب تجعل وجود المتغيرات الأسلوبية ، وتعددية الأشكال القابلة للتعبير عن المفهوم نفسه ، أمراً بديهياً . ويتجلى من هذا اختيار للاستنتاجات ، واختصاص يأخذ الشكل منه أثره الاستدعائي .

ومع ذلك ، فإن أسلوبية التعبير لا تشكل جزءاً مستقلاً من القواعد يعود على عنصر واقعي من عناصر اللغة . إنها دراسة للوجه ، وللقيمة فوق المفهومية (التعبير أو الانطباع) لمختلف عناصر الشكل القاعدية : الأصوات ، الكلمات ، البناء .

وتتخذ أسلوبية التعبير من اللغة موقفاً لها ، أو من اللغة العامة على وجه التحديد ، أو هي تتخذ موقعها ، على الأقل ، في حالة من حالات اللغة الاجتماعية والمعقدة (لغة الشعر ، والإدارة ، وأهل المدن ، أو أهل الريف) .

٩ - ١٩٧٠ :

إننا ننف اليوم على بعد كافٍ لكي نقوم نتائج بالي ومدرسته . وينصب نقدنا الأول على النماذج والمصطلحات اللسانية المحرمة . فهي إذا كانت صالحة في عام / ١٩٠٢ ، فإنها قد أصبحت غير مقبولة في الأحوال الأكثر حداثة .

ولكن وجهة نظر بالي لم تفقد شيئاً من حدائتها ، وإن جاكسون ومدرسته ، أي أولئك الذين جمعناهم تحت عنوان الأسلوبية الوظيفية ، ينطلقون ، من المبادئ نفسها ، وإلا فإنهم يرجعون إلى مفاهيم جديدة .

وينصب النقد الثامن على مغالبة تحليل بالي للمخطط الأسلوب . إن بالي حين قابل « الأسلوبية » أو دراسة الأدوات التعبيرية في اللغة ، مع « الأسلوب » أو استخدام الأدوات التعبيرية في الخطاب الأدبي ، ميز بوضوح تام بين « الأسلوبية » و« نقد الأسلوب » . ولكن إذا أقرر أن على « الأسلوبية » ضمناً (كما صممت هكذا) أن

الهوامش :

- (١) نعتقد أن تكون الترجمة حرفية لما سيكون عليه التعبير من تفصيل .
(٢) السوابق ما يضاف من الحروف في أول الكلمة ، واللاحق ما يضاف من

- الحروف في آخرها .
(٣) بنفدية قديمة .

كشاف المجلد التاسع

أ - كشاف الأعداد

العددان الأول والثاني : طه حسين وعباس العقاد
العددان الثالث والرابع : اتجاهات النقد العربي الحديث

ب - كشاف الموضوعات

- | | |
|---|--|
| - الاتجاه النفسي في دراسة الأدب ونقله | - عصام بيبي |
| * ع ٤٠٣ / ١٣٣ - ١٤٨ | |
| - أحمد ضيف : المحاولات المبكرة في النقد الأدبي الحديث | - عل شلش |
| * ع ٤٠٣ / ٣١ - ٥٥ | |
| - الأدب العربي المقارن | - العنوان الأول والنص الأول |
| - توليف وتعليق « | - حسام الخطيب |
| * ع ٤٠٣ / ٢٥٧ - ٢٧٥ | |
| - الأسلوبية الوصفية أو أسلوبية التعبير (وثائق من النقد الغربي الحديث) | - تأليف : بيير جيرو |
| - ترجمة : منذر عياشي | * ع ٤٠٣ / ٣٢٢ - ٣٢٨ |
| - أشجار الأسمت | - معنى الإيقاع ، وإيقاع المعنى (متابعات) |
| - وليد منير | * ع ٤٠٣ / ٢٢١ - ٢٢٦ |
| - الألفاظ الأسلوبية في نقد العقاد | - محمد عبد المطلب |
| * ع ١٠٨ - ٩٥ / ٢٠١ | |
| - أما قبل | - رئيس التحرير |
| * ع ٤٠٣ / ٤ | |
| - أما قبل | - رئيس التحرير |
| * ع ٤٠٣ / ٤ | |
| - أنا المتكلم طه حسين | - عز الدين إسماعيل |
| * ع ١١ / ٢٧ - ٢٧ | |
| - البلاغة واللغة والميلاد الجديد | - قراءة في تراث العقاد النقدي |
| - مصطفى ناصف | * ع ٤٠٣ / ١٣ - ٣٠ |
| - البنيوية التكوينية في الدراسات الأدبية في المغرب | - محمد خرماش |
| * ع ٤٠٣ / ١٢١ - ١٣٢ | |

- (رسائل جامعية)
 عرض : حسين حمودة
 * ع ٤٠٣ / ٢٤٧ - ٢٤٩
- دورات الحياة وضلال الخلود
 ملحمة الموت والتخلق في « الحرافيش »
 (الواقع الأدبي - تجربة نقدية)
- يحيى الرخاوى
 * ع ١٠١ / ١٥٣ - ١٨٨
- سيرة العقاد الذاتية المبعثرة
 — على شلش
 * ع ١٠١ / ٨٠ - ٨٤
- شعر العقاد والثرات
 — إبراهيم اليعاقبة
 * ع ١٠١ / ١٠٩ - ١٣٣
- شهادات النقاد
 — إبراهيم فتحى
 * ع ٣٤٠ / ١٥٣ - ٢٠٥
- شهادات النقاد
 — أدونيس
 * ع ٣٤٠ / ٤٠٣
- شهادات النقاد
 — جبرا إبراهيم جبرا
 * ع ٣٤٠ / ١٥٣ - ٢٠٥
- شهادات النقاد
 — حسام الخطيب
 * ع ٣٤٠ / ١٥٣ - ٢٠٥
- شهادات النقاد
 — شكرى عياد
 * ع ٣٤٠ / ١٥٣ - ٢٠٥
- شهادات النقاد
 — على الراعى
 * ع ٣٤٠ / ١٥٣ - ٢٠٥
- شهادات النقاد
 — لطيفة الزيات
- تأملات في التجربة النقدية عند
 صلاح عبد الصبور ، أدونيس ، كمال أبو ديب
 — عبد العزيز المقالح
 * ع ٣٤٠ / ٩١ - ١٠٨
- ترجمة كاملة لكتاب
 جدوى الشعر وجدوى النقد ١٩٣٣
 — دراسات في علاقة النقد بالشعر في إنجلترا
 تأليف : ت . س . إليوت
 (وثائق من النقد الغربى الحديث)
 — ترجمة : ماهر شفيق فريد
 * ع ٣٤٠ / ٣٠٩ - ٣٢١
- جدلية اللغة والحدث في الدراما
 (رسائل جامعية)
- وليد منبر
 * ع ٣٤٠ / ٢٤٤ - ٢٤٦
- حوار التماهى بين طه حسين
 والمعري والمتنبى
 — صلاح فضل
 * ع ١٠١ / ٢٨ - ٣٧
- خصائص الخطاب السردى
 لدى نجيب محفوظ
 دراسة في « زقاق المدق »
 — عبد الملك مرتاض
 * ع ٣٤٠ / ٢٠٧ - ٢٢٠
- خصوصية التشكيل الجمالى للمكان
 في أدب طه حسين
 — نبيلة إبراهيم
 * ع ١٠١ / ٤٩ - ٥٩
- دور يحيى الطاهر عبد الله
 في القصة القصيرة المصرية
 ١٩٦٥ - ١٩٨١

- ع ١٥٣ / ٤٠٣ - ٢٠٥
- شهادات النقاد
- محمد زكي عشاوي
- ع ١٥٣ / ٤٠٣ - ٢٠٥
- شهادات النقاد
- محمد مصطفى هدارة
- ع ١٥٣ / ٤٠٣ - ٢٠٥
- شهادات النقاد
- محمود أمين العالم
- ع ١٥٣ / ٤٠٣ - ٢٠٥
- شهادات النقاد
- محمود الربيعي
- ع ١٥٣ / ٤٠٣ - ٢٠٥
- شهادات النقاد
- يحيى الرخاوي
- ع ١٥٣ / ٤٠٣ - ٢٠٥
- طه حسين والأدب الألمان
- مصطفى ماهر
- ع ١٥٣ / ٤٠٣ - ٢٠٥
- طه حسين وعباس العقاد
- موازنة لبعض مواقفها النقدية
- عطاء كنفاني
- ع ١٣٤ / ٢٠١ - ١٥٢
- طه حسين ومصير النقد العربي
- لطفي عبد البديع
- ع ١٣٤ / ٢٠١ - ٧٩
- الطبعة الأولى من كتاب
- «شعر حافظ»
- لإبراهيم عبد القادر المازني
- وثائق عربية
- تقديم : مدحت الجبار
- ع ٢٧٦ / ٤٠٣ - ٣٠٨
- هانية الإبداع
- ومجربة الناقد الأدبي
- محمد فتوح أحمد
- ع ٩١ / ٤٠٣ - ٩٠
- فكرة الحب في ثلاث روايات لطف حسين
- نموذج الاختيار الرجل

- ع ١٥٣ / ٤٠٣ - ٢٠٥
- وليد منير
- ع ٣٨ / ٢٠١ - ٤٨
- القراءة التدقيقية النقدية
- من خلال «الفلسفة الوضعية»
- عند الدكتور زكي نجيب محمود
- سامي منير عامر
- ع ١٥٣ / ٤٠٣ - ٨٠
- قراءة «مفهوم النص»
- لنصر حامد أبو زيد
- حسن حنفي
- (عرض كتاب)
- ع ٢٢٧ - ٢٣٧ / ٤٠٣
- قرار النهاية في كتاب الشعر الجاهل
- (نصوص من النقد العربي الحديث)
- (وثائق عربية)
- محمد نور
- ع ١٩١ / ٢٠١ - ٢٢٤
- كارل ياسبرز - مدخل إلى تاريخ
- الفلسفة من وجهة نظر عالمية
- (ترجمة وتقديم)
- (نصوص من النقد الغربي الحديث)
- عبد الغفار مكاوي
- ع ٢٢٥ - ٢٥٥ / ٢٠١
- مجلة الثقافة (١٩٣٩ - ١٩٥٧)
- دراسة تاريخية وفنية
- (رسائل جامعية)
- عزة بدر
- ع ٢٥٠ - ٢٥٥ / ٤٠٣
- مع المجلات العربية الأدبية
- (مجلة الأقلام - مجلة الشعر)
- عبد الناصر حسن
- ع ٢٣٨ - ٢٤٣ / ٤٠٣
- المناهج المبتورة في قراءة التراث
- الشعري : البنيوية نموذجاً

- محمد الناصر المعجمي
ع ٤/٣٠ ١٠٩-١٢٠
- النزعة الجمالية الإنسانية في
نظرية محمد مندور النقدية
— فاروق العمران
ع ٤/٣٠ ٦٦-٥٦
- هذا العدد
— التحرير
ع ٤/٣٠ ١٠-٥
- هذا العدد
— التحرير
ع ٤/٣٠ ١٢-٥
- هذا العدد
This Issue
- ترجمة : ماهر شفيق فريد
ع ٤/٣٠ ٢٥٧-٢٦٢
- هذا العدد This Issue
ترجمة : ماهر شفيق فريد
ع ٤/٣٠ ٣٣٧-٣٣٠
- واقع النقد الروائي العربي وآفاقه
(رسائل جامعية)
— حميد لخمندان
ع ٤/٣٠ ١٨٩-١٩٠
- وجه المرأة - قضية الشعر عند العقاد
— محمد فتوح أحمد
ع ٤/٣٠ ٨٥-٩٤

ج - كشاف المؤلفين

- إبراهيم السمانين
— شعر العقاد والتراث
ع ٤/٣٠ ١٠٩-١٣٣
- إبراهيم عبد القادر المازني
(وثائق عربية)
— الطبعة الأولى من كتاب
« شعر حافظ »
تقديم : مدحت الجيار
ع ٤/٣٠ ٢٧٩-٣٠٨
- إبراهيم فتحى
— شهادات النقاد
ع ٤/٣٠ ١٥٣-٢٠٥
- أدونيس
— شهادات النقاد
ع ٤/٣٠ ١٥٣-٢٠٥
- بدير جبرو
(تأليف)
— الأسلوبية الوصفية أو أسلوبية التعبير
— ترجمة : منذر عياشى
ع ٤/٣٠ ٣٢٢-٣٢٨
- التحرير
— هذا العدد
ع ٤/٣٠ ٢٠١
- التحرير
— هذا العدد
ع ٤/٣٠ ١٢-٥
- جبرا إبراهيم جبرا
— شهادات النقاد
ع ٤/٣٠ ١٥٣-٢٠٥
- حسام الخطيب
— شهادات النقاد
ع ٤/٣٠ ١٥٣-٢٠٥
- حسام الخطيب
(مقدمة وثائق عربية)
— الأدب العربي المقارن
العنوان الأول والنص الأول
« توثيق وتعليق »
ع ٤/٣٠ ٢٥٧-٢٧٥
- حسن حنفى
(عرض كتاب)
قراءة « مفهوم النص »

(نصوص من النقد الغربي الحديث)

كارل ياسبرز - مدخل إلى تاريخ الفلسفة
من وجهة نظر عالمية
(وثائق)

ع ١٠٣ / ٢٠١ - ٢٣٩

- عبد الملك مرتاض
- خصائص الخطاب السردى
لدى نجيب محفوظ

دراسة في « زقاق المدق »

ع ١٠٣ ك ٤٠٧ - ٢٢٠

- عبد الناصر حسن
- مع المجلات العربية الأدبية
(مجلة الأعلام - مجلة الشعر)

ع ١٠٣ / ٢٣٨ - ٢٤٣

- عزة بدر

(رسائل جامعية)

- مجلة الثقافة (١٩٣٩ - ١٩٥٢)

دراسة تاريخية وفنية

ع ١٠٣ / ٢٥٠ - ٢٥٥

- عز الدين إسماعيل
- أنا المتكلم طه حسين

ع ١٠٣ / ٢٠١ - ٢٧

- عصام بى

- الاتجاه النفسى فى دراسة
الأدب ونقده

ع ١٠٣ / ١٣٣ - ١٤٨

- عطاء كفافى

- طه حسين وهباس العقاد

موازنة لبعض مواقفها النقدية

ع ١٠٣ / ١٣٤ - ١٥٢

- على الراعى

- شهادات النقاد

ع ١٠٣ / ١٥٣ - ٢٠٥

- على شلش

- سيرة العقاد الذاتية المبكرة

ع ١٠٣ / ٨٠ - ٨٤

- على شلش

لنصر حامد أبو زيد

ع ١٠٣ / ٢٢٧ - ٢٣٧

- حسين حمودة

(رسائل جامعية)

- دور يحيى الطاهر عبد الله

فى القصة القصيرة المصرية

١٩٦٥ - ١٩٨١

ع ١٠٣ / ٢٤٧ - ٢٤٩

- حميد لحدادى

(رسائل جامعية)

- واقع النقد الروائى العربى وآفاقه

ع ١٠٣ / ١٨٩ - ١٩٠

- رئيس التحرير

أما قبل

ع ١٠٣ / ٤

- رئيس التحرير

- أما قبل

ع ١٠٣ / ٤

- سامى منير عامر

- القراءة التذوقية النقدية

من خلال « الفلسفة الوضعية »

عند الدكتور زكى نجيب محمود

ع ١٠٣ / ٦٧ - ٨٠

- شكرى عباد

- شهادات النقاد

ع ١٠٣ / ١٥٣ - ٢٠٥

- صلاح فضل

- حوار التماهى بين طه حسين والمعري والمتنبي

ع ١٠٣ / ٢٨ - ٣٧

- عبد العزيز المقالح

- تأملات فى التجربة النقدية

عند صلاح عبد الصبور ، أدونيس ،

كمال أبو ديب

ع ١٠٣ / ٩١ - ١٠٨

- عبد الغفار مكاوى

(ترجمة وتقديم)

- ع/١٠٨-٩٥/٢٠١
- محمد فتوح أحمد
- وجه المرأة - قضية الشعر عند العقاد
- ع/٩٤-٨٥/٢٠١
- محمد فتوح أحمد
- غائية الإبداع
- وتجربة الناقد الأدبي
- ع/٩٠-٨١/٤٠٣
- محمد مصطفى هدارة
- شهادات النقاد
- ع/٢٠٥-١٥٣/٤٠٣
- محمد الناصر العجيمي
- المناهج المبثورة في قراءة التراث الشعري :
النبوية ثمودجا
- ع/١٢٠-١٠٩/٤٠٣
- محمد نور
(وثائق)
- نصوص من النقد العربي الحديث
قرار النجاية في كتاب الشعر الجاهل
- ع/٢٢٤-١٩١/٢٠١
- محمود أمين العالم
- شهادات النقاد
- ع/٢٠٥-١٥٣/٤٠٣
- محمود الربيعي
- شهادات النقاد
- ع/٢٠٥-١٥٣/٤٠٣
- مدحت الجيار
- الطبعة الأولى من كتاب
« شعر حافظ »
لإبراهيم عبد القادر المازني
(تقديم)
(وثائق عربية)
- ع/٣٠٨-٢٧٦/٤٠٣
- مصطفى ماهر
- طه حسين والأدب الألماني
- ع/٩٨-٩٠/٢٠١
- مصطفى ناصف
- البلاغة واللغة والميلاد الجديد
- أحمد ضيف
المحاولات الباكورة في النقد الأدبي
الحديث
- ع/٥٥-٣١/٤٠٣
- فاروق العمراني
- النزعة الجمالية الإنسانية في
نظرية محمد مندور النقدية
- ع/٦٦-٥٦/٤٠٣
- لطفى عبد البديع
- طه حسين ومصير النقد العربي
- ع/٧٩-٦٩/٢٠١
- لطيفة الزيات
شهادات النقاد
- ع/٢٠٥-١٥٣/٤٠٣
- ماهر شفيق فريد
(ترجمة)
هذا العدد This Issue
- ع/٢٦٢-٢٥٧/٢٠١
- ماهر شفيق فريد
(ترجمة)
هذا العدد This Issue
- ع/٣٣٧-٣٣٠/٤٠٣
- ماهر شفيق فريد
(ترجمة)
(وثائق من النقد الغربي الحديث)
- ترجمة كاملة لكتاب
جدوى الشعر وجدوى النقد ١٩٣٣
دراسات في علاقة النقد بالشعر في إنجلترا
تأليف : ت . س إليوت
- ع/٣٢١-٣٠٩/٤٠٣
- محمد حرماش
- النبوية التكوينية في الدراسات
الأدبية في المغرب
- ع/١٣٢-١٢١/٤٠٣
- محمد زكي عشموي
- شهادات النقاد
- ع/٢٠٥-١٥٣/٤٠٣
- محمد عبد المطلب
- الأفكار الأسلوبية في نقد العقاد

- قراءة في تراث العقاد النقدي
ع ٤٠٣ / ١٣ - ٣٠
- منظر عياشي
(ترجمة)
(وثائق من النقد الغربي الحديث)
- الأسلوبية الوصفية أو أسلوبية التعبير
تأليف : بيير جيرو
ع ٤٠٣ / ٣٢٢ - ٣٢٨
- نبيلة إبراهيم
- خصوصية التشكيل الجمالي للمكان
في أدب طه حسين
ع ٤٠١ / ٢٩ - ٥٩
- وليد منير
- فكرة الحب في ثلاث روايات لطه حسين
نموذج الاختيار المؤجل
ع ٤٠١ / ٣٨ - ٤٧
- وليد منير
(رسائل جامعية)
جدلية اللغة والحدث في الدراما
ع ٤٠٣ - ٢٢٤ - ٢٤٦
- وليد منير
(متابعات)
- « أشجار الأسمت »
معنى الإيقاع ، وإيقاع المعنى
ع ٤٠٣ / ٢٢١ - ٢٢٦
- يحيى الرخاوي
(تجربة نقدية)
- دورات الحياة وضلال الخلود
ملحمة الموت والتخلق في « الحرافيش »
ع ٤٠١ / ١٥٣ - ١٨٨
- يحيى الرخاوي
شهادات النقد
ع ٤٠٣ / ١٥٣ - ٢٠٥

التحرير

استدراك

الهامشان رقم ٤٧ ، ورقم ٤٨ ، الواردان في صفحة ٢٧ من مقال عز الدين إسماعيل « أنا المتكلم طه حسين » في العدد السابق من « فصول » ، يستكملان كما يلي :

Ibid. - ٤٨

Ong: Op. cit, P. 41 - ٤٧

عز الدين إسماعيل

FUSUL

Journal of Literary Criticism

Issued by

General Egyptian Book Organization

Chairman

SAMIR SARHAN

Editor:

EZZ EL-DIN ISMAIL

Associate Editor:

SALAH FADL

Managing Editor:

ETIDAL OTHMAN

Lay Out:

SAID EL MESSIRY

Secretariate:

AHMAD MEGAHEB

ABDUL NASER HASAN

MOHAMMAD GHATH

WALEED MONEER

Advisory Editors:

Z. N. MAHMOUD

S. EL-QALAMAWI

SH. DAIF

A. YUNIS

A. EL-QUTT

M. WAHBA

M. SUWAIF

N. MAHFOUZ

Y. HAQQI

61175	ساره
	روده
	تاريخ

**TRENDS OF
MODERN ARABIC CRITICISM**

VOL. IX NO. 3, 4 FEBRUARY 1991.